

Lo invisible en la fotografía

Giovanny Colón Medina

#801-11-1380

Departamento de Filosofía, Maestría

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

05/27/2020

Índice:

Introducción P.8

Capítulo 1: Lo invisible en la fotografía: una reevaluación de los límites y posibilidades de la fotografía como arte P.10

- A. Introducción P.10
- B. “La oscura transparencia de la fotografía” P.11
- C. Studium y Punctum: Elementos interpretativos para el estudio de las fotografías P.17
- D. Límite y Posibilidad: Lo invisible en la fotografía P.21

Capítulo 2: La estética, la política y lo invisible: la filosofía de Jacques Rancière P.33

- A. Introducción P.33
- B. Estética y Política: La filosofía de Jacques Rancière P.34
- C. Fotografía como arte: Lo majestuoso del momento P.42
- D. Fotografía como arte político y arte crítico P.47
- E. Lo invisible estético y político P.53

Capítulo 3: Lo invisible y lo estético: fotografías de una muralla por Josef Koudelka P.56

- A. Introducción P.56
- B. Biografía: Josef Koudelka P.58
- C. *Wall: Israeli & Palestinian Landscape* 2008-2012 P.59

Conclusiones: P.72

Bibliografía P.75

Dr. Étienne Helmer
Director de Tesis

Dra. Dialitza Colón Pérez
Lectora

Dra. Laura Bravo López
Lectora

Resumen de la tesis: A través de esta tesis se busca reflexionar sobre el posible poder de la invisibilidad dentro del estudio de la fotografía, para así poder examinar su conexión y efectos con la estética, el arte y lo político. ¿De qué forma podemos dar cuenta de aquello que no está en la imagen y de su posible efecto al momento de relacionarnos con las fotografías? Mediante la presentación del límite de la fotografía, lo invisible, se busca proveer una forma mediante la cual algunos trabajos fotográficos puedan adquirir un nuevo espacio de reflexión, específicamente a través del arte crítico. Se evaluará el concepto de lo invisible como un elemento epistemológico, estético, político y ético que está integrado en la producción de las fotografías y sus implicaciones sobre cómo se difunde, ven y entienden las fotografías. Es esto lo que nos permitirá explorar cómo el límite de la fotografía se encuentra en aquello que no puede mostrar o abarcar. Pero es exactamente este límite el cual posibilita al fotógrafo con un elemento con el cual jugar para así poder invitar al observador a cuestionar, reflexionar y pensar sobre su relación con la realidad y lo que está siendo o no presentado en la fotografía.

Biografía académica: Giovanni Colón Medina es estudiante del Programa de Maestría del Departamento de Filosofía de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Se ha dedicado por los pasados dos años a reflexionar y estudiar el concepto de lo invisible en la fotografía, junto con sus repercusiones en el arte, la política y la estética. Para así, vincular dos áreas de interés en su vida: la fotografía y la filosofía.

Lo invisible en la fotografía

Introducción

¿De qué forma podemos dar cuenta de aquello que no está en la imagen y de su posible efecto al momento de relacionarnos con las fotografías? Mediante la presentación del límite de la fotografía, lo invisible, se busca proveer una forma mediante la cual algunos trabajos fotográficos puedan adquirir un nuevo espacio de reflexión, específicamente a través del arte crítico. Se evaluará el concepto de lo invisible como un elemento epistemológico, estético, político y ético que está integrado en la producción de las fotografías y sus implicaciones sobre cómo se difunde, ven y entienden las fotografías. Es esto lo que nos permitirá explorar cómo el límite de la fotografía se encuentra en aquello que no puede mostrar o abarcar. Pero es exactamente este límite el cual posibilita al fotógrafo con un elemento con el cual jugar para así poder invitar al observador a cuestionar, reflexionar y pensar sobre su relación con la realidad y lo que está siendo o no presentado en la fotografía.

Ahora bien, cabe preguntar: ¿En qué consiste la dimensión política y crítica de la fotografía como arte? Se busca problematizar cómo pensamos la fotografía y su relación con el arte, la política y la filosofía. Para poder mostrar cómo dicha reflexión sirve como lente mediante el cual apreciar trabajos fotográficos y artísticos. El interés por explorar la dimensión crítica y política de la fotografía como arte permite reflexionar sobre la conexión que existe entre el arte, la fotografía y la filosofía. Lo cual en cambio nos permitiría dar cuenta de la relación que existe entre el arte, la estética, la política, la filosofía y el arte crítico. Es a través de dicha relación que podemos proveer un espacio mediante el cual reflexionar sobre la fotografía como arte.

El arte crítico busca transformar al sujeto espectador en un actor. Es decir, en un activista que hace de su experiencia estética un medio mediante el cual actuar y cambiar su contexto inmediato. Este sujeto ya no es un espectador pasivo que sólo recibe sensaciones estéticas, sino

que se convierte en un actor consciente que se atreve a cuestionar estas sensaciones junto con el orden del mundo en el que se encuentra, ya que se vuelve consciente de su capacidad para transformarlo. Se busca invitarnos a cuestionar lo que presenciamos a través de las fotografías junto con la información provista de forma codificada y a su vez abierta a interpretación. Lo cual obliga al espectador de la fotografía a tener que no sólo informarse y decodificar la fotografía, sino a cuestionarse y relacionarse, mediante un diálogo con la fotografía, con su realidad. Dichos elementos, junto con las cualidades técnicas de la fotografía como el uso de blanco y negro, la abstracción, el juego con el espacio y lo que está adentro y afuera del marco de la fotografía, servirán de ejemplos de cómo el concepto de lo invisible puede ser utilizado para realizar obras artísticas que pueden ser identificadas como críticas.

Los textos que se utilizarán para este estudio en el primer capítulo serán *Sobre la Fotografía* (2010) por Susan Sontag, *Camera Lucida* (1980) por Roland Barthes, *Mediations* (2018) por Susan Meiselas y *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence* (2010) por Susie Linfield para proveer un marco teórico mediante el cual pensar la fotografía y sus límites. En el segundo capítulo principalmente se utilizará *El Espectador Emancipado* (2009) y *El Malestar en la Estética* (2012) por Jacques Rancière, los cuales abordan el marco teórico estético que responde a la relación entre el arte, la política y el arte crítico. Por último, para el tercer capítulo se utilizará el libro *Wall: Israeli & Palestinian landscape, 2008-2012* (2013) por Josef Koudelka, como ejemplo visual mediante el cual llevar a cabo la reflexión sobre la dimensión crítica y política de la fotografía como arte a través del concepto de lo invisible en la fotografía.

Capítulo I. Lo invisible en la fotografía: una reevaluación de los límites y posibilidades de la fotografía como arte

A. Introducción

Solemos asociar el poder informativo y reflexivo de la fotografía a la visibilidad que es consustancial a sus productos, es decir a la visibilidad inherente a las fotografías. Sin embargo, cabe preguntarse no solo sobre la eficacia informativa de dicha visibilidad, sino también sobre el papel de una posible invisibilidad en la fotografía. Lo invisible es un concepto que se puede utilizar en la forma en que interactuamos con la fotografía. El mismo, se puede definir en dos sentidos distintos que se complementan. A través del primer sentido, podemos definir lo invisible como la ausencia o distorsión de un sujeto/sujetos en la imagen. Esto alude a lo invisible manifestado de forma visual como aquello material fenomenal que está ausente, distorsionado o fragmentado en la fotografía. Este concepto también desborda los aspectos meramente visibles en y de una fotografía. Por este motivo, en un segundo sentido, lo invisible alude a aquellas cosas que sobresalen o escapan el contenido visual de una fotografía. No son percibidas explícitamente al momento de interactuar con la fotografía y pueden acompañar la narrativa visual de la misma. Es aquello que antecede y complementa el momento en el que se toma la fotografía. Pues su uso nos permite complementar e interactuar con la imagen fotográfica de forma más inclusiva, expansiva y reflexiva. Inclusiva por la multiplicidad de puntos o subjetividades que permite incluir bajo una sola imagen. Expansiva por su poder de expansión imaginativa e interactiva con otras imágenes o sus espectadores. Reflexiva en cómo nos hace cuestionar y preguntarnos sobre la imagen y su contexto. Es por tal razón que en este segundo sentido podemos identificar lo invisible como una lectura interpretativa con la cual nos acercamos a las imágenes fotográficas. Cuyas repercusiones, más que informar, buscan cuestionar y reflexionar sobre lo que se ve en la imagen y cómo la

miramos. Mediante dicha reflexión, se tomará en cuenta la pregunta: ¿de qué forma la fotografía puede ayudarnos a reflexionar sobre nosotros mismos y el mundo a partir de lo invisible?

Se utilizarán las reflexiones por parte de Susan Sontag sobre la transparencia de la imagen fotográfica para cuestionar el poder de las fotografías, desde un aspecto técnico, en base a su estatus intermedio entre lo objetivo y lo subjetivo. A partir de esta reflexión, se incorporarán algunos conceptos claves por parte de Roland Barthes: *punctum* y *studium*, para examinar las fotografías. Estos conceptos nos permitirán desarrollar un vocabulario mediante el cual se pueda articular de forma comprensiva las múltiples lecturas que se pueden tener al momento de leer y examinar una fotografía. A partir de estas dos reflexiones, se buscará introducir el concepto de lo invisible, para no solo resaltar el límite de la fotografía ya provisto por Sontag, sino para demostrar cómo dicho límite es su propia fuente de posibilidad. Este concepto tiene como objetivo principal reconfigurar cómo examinamos las fotografías. Pues no solo se puede examinar los elementos dentro de una fotografía, sino también lo invisible, que nos permite un espacio donde reevaluar la apreciación y mirada que tenemos respecto a la fotografía, brindándonos posibilidades a explorar a través del límite visible de la misma.

B. “La oscura transparencia de la fotografía

I. La doble cualidad de la fotografía

Estamos familiarizados con la larga disputa a la cual la fotografía ha sido sujeta tanto por parte de sus críticos, como por parte de sus usuarios. Las fotografías pueden considerarse como objetos transparentes debido a la impresión que muestran, trazan o capturan del mundo. Se nos presentan como piezas o trazos del mundo y de la realidad que experimentamos. Ahora bien, tenemos que

reconocer que dichos objetos representan una mirada subjetiva particular. Es a través de esta relación paradójica, entre lo objetivo y lo subjetivo, que la fotografía se sitúa. En un lado del espectro tenemos un trazo de la realidad, mientras que en el otro lado tenemos una apreciación personal de dicha realidad. Susan Sontag, en su ensayo *Sobre la fotografía*, reflexiona sobre dicha paradoja que le es inherente a la fotografía.

a photograph can be treated as a narrowly selective *transparency*. But despite the presumption of veracity that gives all photographs authority, interest, seductiveness, the work that photographers do is no generic exception to the usually shady commerce between art and truth. Even when photographers are most concerned with mirroring reality, they are still haunted by tacit imperatives of taste and conscience.¹

If photographs are messages, the message is both *transparent and mysterious*. “A photograph is a secret about a secret,” as Arbus observed. “The more it tells you the less you know.” Despite the illusion of giving understanding, what seeing through photographs really invites is an acquisitive relation to the world that nourishes aesthetic awareness and promotes emotional detachment.²

A través del análisis de Sontag podemos apreciar como la fotografía parece tener una doble cualidad. La primera cualidad nos presenta la fotografía en su aspecto transparente, aludiendo a la veracidad asociada a sus producciones. Es decir, como las fotografías son el resultado de un grabado de luz, usualmente son asociadas con mostrar lo objetivo o la real de aquello que graban o capturan. Mientras que la segunda cualidad es su aspecto misterioso. Las fotografías tienen la capacidad de proveernos información y al mismo tiempo hacernos cuestionar aquello que vemos y no vemos en ellas. Precisamente es la cualidad misteriosa la cual guarda una relación cercana con lo invisible. El misterio que las fotografías nos provocan guarda una relación con lo que no

¹ Sontag. 2010, P.06.

² Sontag. 2010, P.111.

vemos en las fotografías y dicha relación está en parte atada al aspecto subjetivo de las imágenes. Una fotografía es subjetiva por lo menos en dos sentidos. En primer lugar, lo es por la multiplicidad de perspectivas, historias, discursos, pensamientos y reflexiones que pueden atravesar y complementar la interacción con una imagen fotográfica. Además, también lo subjetivo, lo misterioso y lo invisible sostienen un vínculo debido a que el misterio de las fotografías se manifiesta de múltiples maneras. Pues el misterio que provoca la imagen depende de la interacción que tiene el espectador con la misma. Este misterio permite escapar el límite impartido por la fotografía a causa de su borde, permitiéndonos situar y expandir sobre la narrativa visual presentada en la fotografía para poder dar con una multiplicidad de realidades que van más allá de lo que la fotografía puede capturar o presentar visualmente. Es por tal razón, que lo invisible tiene una conexión con lo misterioso y lo subjetivo de la imagen fotográfica, que le permite a la imaginación y a la reflexión del espectador un espacio donde abonar al diálogo que se tiene con dicha imagen. En segundo lugar, también podemos considerar subjetivas las fotografías por ser sólo un fragmento o pedazo de la realidad, desde la perspectiva específica de una persona. Es decir, las fotografías nos proveen información mientras que al mismo tiempo nos hacen cuestionar lo que vemos (por su carácter subjetivo y, por tanto, interpretativo); permitiéndonos cuestionar también nuestra relación con la realidad.

Mediante las reflexiones de esta autora podemos resaltar varias críticas que bien nos pueden asistir en problematizar la percepción que se tiene de pensar las fotografías como transparentes. Pues, la capacidad de mostrar la debilidad de la fotografía en presentar la verdad; poniendo en tela de juicio su estado transparente. Esto nos permite apreciar cómo las imágenes fotográficas en lugar de sólo documentar convierten en norma la apreciación de la realidad que tenemos. A través de la fotografía determinamos qué es real. Por lo cual es de suma importancia

que la relación que se tenga con las mismas sea de modo cuestionario y no dogmático. Que la relación que tengamos a la hora de apreciar las fotografías busque un balance entre lo objetivo y lo subjetivo para así poder extraer de la interacción con la imagen no solo información, sino preguntas, reflexiones y posibles respuestas. Esto posibilita a la fotografía como un medio mediante el cual hacer filosofía. Permitiendo así una base de reflexión mediante la cual poder indagar el poder de la fotografía más allá de una mirada superficial, literal o vaga sobre la misma.

Aunque Sontag nos presenta algunos límites a los cuales la fotografía está sujeta, también es capaz de reconocer algunas virtudes sobre este medio. La pensadora reconoce la capacidad beneficiosa de la fotografía a través de lo que llama la *vista fotográfica*. La autora define la *vista fotográfica* como una aptitud que descubre la belleza en lo ordinario. A través de este concepto ella entiende que los fotógrafos hacen mucho más que capturar el mundo. Los fotógrafos crean o desarrollan intereses visuales mediante sus decisiones y apreciaciones al momento de tomar la fotografía.³ A través de la *vista fotográfica*, la autora maneja pavimentar un camino en la articulación de cómo la fotografía nos invita a una relación adquisitiva con el mundo, la cual nutre la conciencia estética y promueve el desapego emocional. Lo cual muestra como la fotografía plasma nuestra representación de la realidad.

II. Paradoja de la Fotografía

Sontag concluye que la paradoja inherente a la fotografía no puede ser resuelta. Esto se debe a que la fotografía es una mezcla de lo objetivo y lo subjetivo. Por un lado, la cámara nos permite capturar de forma objetiva, por su cierta autoridad en cuanto al objeto que captura; independientemente de los distintos aparatos técnicos y sus diferencias en el resultado visible de

³ Sontag. 2010, P.87 y Sontag. 2010, P.89.

su imagen. Las imágenes fotográficas no dejan de participar de una objetividad cuyas características son parcialmente independientes de la subjetividad del fotógrafo. Pues, por el otro lado, es el fotógrafo quien decide cómo y cuándo tomar la fotografía, lo cual le pertenece al aspecto subjetivo de la fotografía.

The conflict of interest between objectivity and subjectivity, between demonstration and supposition, is unresolvable. While authority of a photograph will always depend on the relation to a subject (that it is a photograph of something), all claims on behalf of photography as art must emphasize the subjectivity of seeing.⁴

Podemos apreciar la articulación de cómo la coexistencia paradójica entre lo objetivo y lo subjetivo es inherente en la fotografía. También se resalta como el límite de la fotografía yace en su debilidad de presentar de forma totalmente objetiva la realidad, lo cual en parte se debe a la naturaleza fragmentada de la fotografía. Dicha naturaleza fragmentada de la fotografía se debe a que la fotografía está vinculada con un aquí y ahora. Su carácter fragmentado es símbolo de la captura de un momento en específico por parte del fotógrafo. Pues, la cámara no lo puede capturar todo en un mismo instante. Es a través de esta reflexión que la filósofa procede a argumentar que, aunque la autoridad de la fotografía siempre depende de su relación con el sujeto de la imagen, todos los reclamos de la fotografía como arte deben enfatizar la subjetividad de la mirada. Haciendo eco a figuras como Immanuel Kant o Georg Wilhelm Friedrich Hegel, cuyas concepciones del arte sostienen la idea del genio o talento del artista, en este caso el fotógrafo. Así resaltando el poder de la subjetividad de quien percibe la imagen.⁵ Esto muestra una pluralidad por parte de la autora en cómo entender el arte y la fotografía. Pues percibe la capacidad de ciertos genios en poder

⁴ Sontag, 2010, P.135-136.

⁵ James Elkins en su libro *The Object Stares Back: On The Nature Of Seeing*, desarrolla un discurso sobre la dificultad de mirar y la multiplicidad de formas de mirar. Lo cual parece complementar el punto de Sontag respecto a la multiplicidad de perspectivas que miran a una fotografía, más si la misma es considerada como una obra de arte.

desarrollar una mirada fotográfica a través de su trabajo, pero también resalta el poder de la mirada del espectador y su relación con la imagen.

Mediante este análisis de Sontag, tenemos un sedimento conceptual con el cual podemos proceder en la elaboración de lo invisible. Pues a través de la problematización de la transparencia de la fotografía podemos apreciar cómo lo invisible es precisamente eso que escapa el contenido de la fotografía. La autora provee elementos para elaborar el concepto de lo invisible a partir de la distancia que señala entre lo objetivo y lo subjetivo, es decir, entre lo que la imagen muestra de una manera particular (subjetivo) y lo que se supone que sea la realidad (objetivo). Dicha distancia, para ser disminuida, puede utilizar lo invisible para así poder rellenar y complementar el contenido de la imagen fotográfica. Pues a través de lo invisible logramos sobresalir de la fotografía singular y podemos dar cuenta de la multiplicidad de perspectivas, contextos y circunstancias que componen la realidad objetiva pertinente a la imagen con la cual interactuamos.

Además de Sontag, Roland Barthes es otro autor que nos aporta con sus conceptos una base interpretativa que nos permite elaborar y complementar sobre el concepto de lo invisible en la fotografía. A diferencia de Sontag, el análisis de Barthes no va dirigido a mostrar la distancia entre lo subjetivo y lo objetivo, sino a tomar la distancia señalada por Sontag para desarrollar dos conceptos interpretativos sobre la imagen fotográfica que habilitan posibles lecturas por parte del espectador. Es a través del *punctum* y el *studium* que podemos dar cuenta, al momento de interactuar con la imagen fotográfica, con conceptos interpretativos que abordan tanto del aspecto subjetivo de la imagen como del aspecto objetivo de la misma, que permiten acortar la distancia resaltada por Sontag.

C. Studium y Punctum: elementos interpretativos para el estudio de las fotografías

En la *Cámara Lúcida* (1980), Roland Barthes explica que el *studium* y el *punctum* son dos características mediante las cuales podemos comprender o analizar la fotografía. Por *studium*, el filósofo entiende un tipo de educación (saber y cortesía) que nos permite descubrir al operador (fotógrafo) y nos demuestra su intención. El *studium* es el elemento que crea interés en una fotografía. El fotógrafo piensa en la idea o en la intención, luego la presenta fotográficamente y el espectador entonces tiene que interpretar dicha fotografía. Es decir, el espectador, al no ser el sujeto que tomó la fotografía, tiene la tarea de ver la fotografía e interpretar las ideas e intenciones que el fotógrafo tuvo al momento de tomar dicha fotografía. Mientras que el fotógrafo piensa en la idea e intención antes de tomar la fotografía, es el espectador quien tiene que interpretar la fotografía luego de que la misma se haya tomado. Entablando a través de este ejercicio un diálogo entre el fotógrafo y el espectador.⁶

I. *Studium*

La cultura sostiene una conexión importante dentro del *studium*. Barthes dice que “por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones.”⁷ Para el filósofo, la cultura es un contrato firmado entre creadores y consumidores. Pues, reconocer el *studium* implica dar con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobarlas, pero siempre comprenderlas y discutir las como espectador. El *studium*, según el pensador, inmoviliza un deseo a medias por parte

⁶ Barthes. 1980, P.27-32.

⁷ Barthes. 1980, P.64.

del espectador hacia la imagen fotográfica. Pues cuando uno mira las imágenes tomando en consideración su *studium*, la aproximación que tenemos a las mismas es desapegada. Es como un tipo de interés vago, liso, irresponsable que se tiene por personas, espectáculos, vestidos o libros que encontramos bien. El autor utiliza dicha descripción para reforzar su apreciación del *studium* como un tipo de querer, en lugar de amar. El *studium* viene a ser un elemento que se percibe mediante la cultura y el conocimiento de quién mira la fotografía, siempre está presente a través de toda la imagen.

II. *Punctum*

El *punctum* es el segundo elemento de la imagen fotográfica que Barthes reconoce. El pensador define el *punctum* como un detalle que a menudo tiene una fuerza expansiva, innombrable. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella hace que la misma se distinga de forma especial. Esto hace que la fotografía irrumpa al espectador, infligiéndole algún tipo de sentir emocional o personal. A diferencia del *studium*, hay fotografías que no tienen un *punctum*. Dichas fotografías son las que el autor llama unarias o triviales. Este tipo de fotografías, como las que se encuentran en los reportajes, son muy literales. Para el autor estas fotografías no crean ninguna interrupción, aunque son capaces de traumatizar; son capaces de gritar, pero no de herir.⁸

Según Barthes existe otro *punctum* y lo reconoce como la *noema*. El *noema* es lo que está en la fotografía, es la mera apariencia de lo que la fotografía nos muestra y nos presenta como objeto para pensar. La palabra *noema* proviene del griego νόημα y significa “lo pensado” o “lo pensado acerca de”. El filósofo utiliza la *noema* para hacer énfasis sobre una dimensión de

⁸ Barthes. 1980, P.51-65.

pensamiento de la fotografía donde lo que se piensa en la fotografía es que algo ha sido. Dicho *punctum* no reside en la forma o el detalle, sino que reside en la intensidad que el tiempo tiene sobre cómo se mira la imagen. Pues la relación con la imagen puede cambiar con el paso del tiempo y adquirir nuevas formas de ser apreciada e interpretada, que apelan a aspectos tanto emocionales, como racionales. Pues esta mirada nos hace consciente de lo intenso que es el paso del tiempo e inflige en nosotros un acercamiento a la imagen que nos hace diferenciarla y apegarnos a ella. Podemos complementar esta reflexión por parte del autor para resaltar como Susan Sontag también parece reconocer en el tiempo un valor importante para la fotografía. Pues parte del interés en las fotografías y su valor estético reside en la transformación que el tiempo tiene sobre las mismas. Las fotografías escapan a través del tiempo las intenciones del fotógrafo e inclusive pueden adquirir algún tipo de valor adicional dependiendo del efecto del tiempo en ella.⁹

III. Elementos interpretativos

Entre el *studium* y el *punctum* no hay reglas de enlace, sino un tipo de co-presencia en la fotografía. El *punctum* puede existir junto al *studium*, pero este interrumpe el *studium* al crear elementos que surgen de la escena y llenan la imagen completa. El *punctum* de una fotografía es el detalle peculiar que atrae la vista del espectador a la imagen. Es un objeto o imagen que pincha; es decir, que deja una marca en el espectador. El *punctum* es el detalle raro de una imagen que nos causa atracción hacia la misma. Según el autor, su mera presencia es capaz de cambiar la lectura

⁹ Sontag parece también estar de acuerdo con el impacto del tiempo en la forma en que nos acercamos a las fotografías. Sontag, 2010, P.54, 71, 140.

de la fotografía y a la vez atribuirle un mayor valor a la misma desde la mirada propia de cada espectador.¹⁰

A través de la comprensión del *studium*, el fotógrafo puede ser capaz de crear fotografías más fuertes. Es decir, fotografías cuya fuerza visual logren apelar, conmover y cautivar de forma efectiva al espectador. A su vez reconociendo, que dicha cualidad de la fotografía tiene un aspecto accidental o contingente. Pues este aspecto es afectivo, ya que es personal, y puede variar para cada espectador. El *punctum* puede ser algo que nos recuerde a nuestra niñez, algo que nos causa un sentido de déjà vu o un objeto con valor sentimental; el *punctum* es personal y suele ser variado para todos. Mientras que el *punctum* no es codificado en la fotografía, el *studium* sí lo es. Esto puede apreciarse a la hora de entender o analizar fotografías, ya que el *studium* suele ser utilizado en la decodificación de una imagen. Es decir, suele ser utilizado al momento de analizar y reflexionar sobre los distintos elementos utilizados por el fotógrafo al momento de tomar la fotografía. Por otro lado, el *punctum* es el punto de impacto que puede tener en sí un sentido, es la cualidad que nos permite nombrar exactamente el por qué me llama la atención una fotografía. El *punctum* no está codificado en el sentido de la imagen como lo hace el *studium*.

A través de los conceptos de *studium* y *punctum*, Barthes logra proponer dos cualidades que deben ser utilizadas a la hora de analizar o entender las fotografías. Es mediante el *studium* que Barthes entiende la fotografía desde un aspecto cultural y desde un ámbito general; mientras que mediante el *punctum* Barthes logra dar cuenta de un análisis y entendimiento de la fotografía a partir de una perspectiva subjetiva y personal. La relación de estos conceptos con lo invisible se encuentra en cómo el *studium* y el *punctum* dan cuenta de interpretaciones e interacciones con la fotografía en su ámbito objetivo y subjetivo que permiten una lectura que desborda los marcos de

¹⁰ Barthes. 1980, P.49-65.

la fotografía, es decir que desborda los aspectos meramente visibles en/de una fotografía. Por tal razón la incorporación del concepto de lo invisible, junto con los conceptos de este pensador, nos permite acortar la distancia entre lo subjetivo y lo objetivo que ya Sontag había mostrado. Pues son herramientas conceptuales que deben de ser utilizadas en la lectura de una fotografía, y que complementadas con lo invisible posibilitan un espacio interpretativo donde las imágenes fotográficas encuentran donde florecer más allá de los bordes de su imagen, de su naturaleza fragmentada. Si Sontag señala la distancia técnica entre lo objetivo y lo subjetivo, Barthes consigue dar cuenta, a nivel interpretativo, de cómo podemos interactuar con las fotografías de tal manera que se pueda acortar la distancia entre lo objetivo y lo subjetivo. Así, permitiendo que lo invisible pueda encontrar un terreno fértil a través de la interpretación y múltiples lecturas que podemos tener al momento de interactuar con la fotografía. Pues a través del *studium* y *punctum* podemos desbordar el marco de la fotografía y entrar en reflexión y diálogo con otras imágenes y discursos. Estas herramientas, junto con los señalamientos formulados por parte de Sontag, nos permiten proponer una forma mediante la cual poder evaluar, reflexionar y repensar las imágenes fotográficas. Lo invisible precisamente es este concepto que representa una posibilidad para la fotografía.

D. Límite y Posibilidad: lo invisible en la fotografía

A través de la reflexión por parte de Susan Sontag pudimos apreciar cómo la naturaleza de la fotografía, desde un aspecto técnico, se encuentra entre lo objetivo y lo subjetivo. Pudimos apreciar cómo el límite de la fotografía yace en su fuerza relativa al momento de poder presentar la realidad que captura. Debido a que la cámara sólo puede segmentar un pedazo del mundo y no capturar el mundo por completo. La toma de decisión por parte del fotógrafo es crucial al momento

de elegir qué se presenta en la fotografía. Por otro lado, el *studium* y el *punctum* nos asisten en poder dar cuenta, en un plano general y en un plano personal, sobre la forma en la que podemos analizar las fotografías y la fuerza relativa que estas poseen durante el momento de interacción del espectador con la imagen fotográfica. Pues, al momento de interactuar con las fotografías, estos conceptos nos ayudan a ampliar y profundizar sobre las posibles interpretaciones que podemos tener de las imágenes, que bien complementa la reflexión sobre qué escapa lo presentado por la fotografía; lo invisible. A través de la distancia que ocupa a la fotografía entre lo objetivo y lo subjetivo, y la multiplicidad de lecturas que dicha distancia nos permite, lo invisible puede ser introducido como un concepto que nos permite reflexionar y responder a la capacidad de la fotografía de conectar con ambos aspectos, lo subjetivo y lo objetivo, para así mostrar cómo su límite en realidad puede ser reevaluado como su fuente de posibilidad. Lo invisible, cabe añadir, representa un concepto que no le es particular a lo objetivo o a lo subjetivo, sino que se encuentra entre ambos. Ya que apela a los hechos e información (objetivo y *studium*) y a las distintas narrativas (subjetivo) que preceden el momento de tomar la fotografía o a las narrativas del observador al momento de mirarlas, es decir el *punctum*. Cabe preguntar: ¿de qué forma podemos dar cuenta de aquello que no está en la imagen y de su posible efecto al momento de relacionarnos con las fotografías?

Existe una forma al momento de relacionarnos con la fotografía, que busca cuestionar y reflexionar sobre aquello que en efecto no se presenta en la fotografía. No se presenta en la fotografía por muchos factores. Puede ser desde aquello que el fotógrafo decide incluir o dejar fuera de la imagen, hasta aquello que el fotógrafo no puede percibir y por tanto no puede incluir en la imagen. Utilizando la reflexión por parte de Susie Linfield sobre la fotografía y trabajo de Gilles Peress, la reflexión por parte de Etienne Helmer y Eduardo Cadava respecto al trabajo

fotográfico de Susan Meiselas, procederemos a buscar proveer una definición sobre en qué consiste el concepto de lo invisible en la fotografía; y sus posibles implicaciones técnicas, artísticas, políticas y filosóficas.

I. Susan Meiselas y lo invisible en la fotografía

Eduardo Cadava en el capítulo *Learning to See* del libro *Mediations* (2018) por Susan Meiselas, y Etienne Helmer, en su artículo para ser publicado en *Visión Doble* titulado *Susan Meiselas y lo invisible: la fotografía de guerra y sus discursos* (en prensa), elaboran nociones mediante la cual podemos pensar y articular lo que Susan Sontag había sugerido era el límite de la fotografía, aquello que no puede mostrar; lo invisible. Por noción de lo invisible, debemos pensar en un elemento epistemológico, estético, ético y político integrado en la producción de fotografías, al igual que sus implicaciones en cómo se difunden, observan y comprenden las mismas.¹¹ A través de un análisis de la fotoperiodista Susan Meiselas encontramos un referente visual con el cual ejemplificar la noción de lo invisible. Meiselas integra el elemento de lo invisible dentro de una reflexión pictórica sobre la naturaleza de la información divulgada en sus imágenes, sus condiciones y sus límites. Una imagen en particular de la fotógrafa en El Salvador ejemplifica de forma asertiva el concepto de lo invisible en el plano visual y su relación con el tiempo. Pues es a través del tiempo que logramos adquirir una relación con esta imagen que nos asiste en reflexionar sobre los límites y posibilidades de lo invisible en la fotografía.

¹¹ Helmer. En prensa, P.2.



Fotografía #1: Susan Meiselas, Soldiers search bus passengers along the Northern Highway, near Suchitoto, El Salvador, 1980, 1979-1983. © Susan Meiselas / Magnum Photos

Esta imagen contiene una capacidad paradójica de manifestar pictóricamente una preocupación con relación a lo invisible en un trabajo fotográfico que busca ofrecer una mirada y pretende dar cuenta de una realidad política.¹² Visualmente, esta imagen plantea una tensión entre la intención de informar y su límite en hacer visible aquello que pretende mostrar. Es este el primer punto para reconocer lo invisible de forma visual. El choque entre la transparencia y el misterio de aquello que no puede mostrar ejemplifica una forma visual mediante la cual podemos identificar y definir lo invisible en la imagen fotográfica. Meiselas no está conforme con la elaboración de una crítica negativa sobre la imagen fotográfica. En todo caso, utiliza dicho límite a través del elemento de lo invisible de forma visual e interpretativa para implicar un vehículo mediante el cual

¹² Debe resaltarse que, aunque en su ensayo Helmer se refiere específicamente a trabajos de fotoperiodismo, su reflexión y su noción de la invisibilidad podría aplicarse también al trabajo fotográfico en su dimensión artística.

proponer una nueva comprensión de lo que es una fotografía y de lo que puede hacer dentro de los límites que su contexto de divulgación le impone.

A través del uso de esta imagen, la fotógrafa muestra cómo una fotografía no es un testimonio de una presencia o realidad que es autenticada, sino que muestra la ausencia. Esta ausencia no es meramente la no presencia física del referente de la imagen ante los ojos del espectador. Sino que es la ausencia de la experiencia vivida por el protagonista; y en cierto sentido del fotógrafo. Esto le da a la fotografía un carácter fragmentado, el cual expresa una distancia existencial entre el espectador de la imagen y lo que puede saber o comprender del contexto general que da sentido a la imagen. Es en este segundo punto, que podemos reconocer e identificar otro elemento de lo invisible. Las fotografías son habitadas por una invisibilidad intrínseca que la fotógrafa revela en su trabajo y declaraciones. Eduardo Cavada reconoce esta cualidad en su trabajo al afirmar la necesidad de reconstruir la historia guardada dentro de la fotografía, y aquello que esta invisible dentro del marco de esta.¹³

La fotógrafa utiliza las sombras que ella captura en su fotografía como una estrategia retórica mediante la cual, en parte, busca provocar curiosidad en el espectador. Esta provocación, motiva a que el espectador busque información fuera del marco de la fotografía o para hacer que el espectador sospeche de la fotografía. Se puede argumentar que la fotografía no es tanto una fuente de conocimiento, sino un medio, en un sentido doble. En primer lugar, es un medio porque es intermediario; la fotografía pone en relación con el espectador aquello que esta dentro de la imagen. Segundo, es un medio porque es un instrumento. El elemento epistemológico de lo invisible en la fotografía, entendida como medio, no está limitado a instalar duda en el observador con relación al estatus y naturaleza de lo que se está observando. Sino que funciona como una

¹³ Meiselas. 2018, P.58.

invitación a cuestionar, examinar y buscar por un sentido de lo que ha pasado y su relación con el presente y el futuro, así formando parte de una memoria más compleja.¹⁴ Adicionalmente, las sombras en la fotografía de Meiselas aluden a un silencio que rodea a cada fotografía, cuando es entendida como una fuente auto suficiente de conocimiento, y a un espacio abierto mediante el cual podemos elaborar diversos discursos con respecto a la imagen fotográfica. Susan Meiselas aparenta pensar que esta ambivalencia es inevitable, pero la exposición pública de sus fotografías debe servir como una actividad que produce un discurso capaz de entrar en las fotografías y comentarlas, para después poder salir de la fotografía y conectar con la realidad que yace en su horizonte.

Aunque una fotografía parezca decirlo todo dado a su aparente evidencia, la misma se queda muda cuando no tiene un discurso que la atraviese y la anime. Debe recalcarse que, aunque el discurso suele anteponerse a la evidencia de la imagen, ningún discurso permanentemente puede restringir o asegurar el significado de una fotografía.¹⁵ Si pensamos el discurso junto al efecto del tiempo en las imágenes, podemos apreciar cómo el discurso, al igual que la imagen, están sujetos a cambio. Lo cual permite que el valor epistemológico y político de las fotografías, junto con los discursos que la atraviesen, se expandan y transformen con el paso del tiempo. Eduardo Cadava reconoce el rol del contexto en relación con cómo interactuamos con las fotografías, pues a través de la multiplicidad de contextos es que damos sentido y dialogamos con las fotografías, transformando a su vez el valor de estas.¹⁶ El crítico resalta del trabajo de Meiselas su insistencia en que las cosas más importantes de una fotografía están invisibles en ellas, aunque las mismas hayan dejado sus trazos. Por tal razón, afirma que debemos leer las imágenes fotográficas con

¹⁴ Helmer. En prensa, P.10.

¹⁵ Susan Sontag también parece estar de acuerdo en esta línea de pensamiento. Sontag. 2010, P.108.

¹⁶ Meiselas. 2018, P.58-59.

relación a lo que les precede y lo que les sigue. Así, dando la posibilidad de leer las relaciones y diferencias que dan lugar a la captura de la fotografía; lo que reconoce como la *dimensión histórica de las imágenes*. En esta dimensión, la lectura de las imágenes toma en cuenta la relación con otras imágenes, contextos e historias que le permiten al crítico definir el trabajo de Meiselas como uno de carácter abierto, inconcluso y dialógico.¹⁷ Dicho carácter forma parte de la actividad a la cual lo invisible nos permite tener en la lectura que sostenemos al momento de interactuar con las fotografías.

Susan Meiselas reconoce que lo invisible sirve como una forma de afirmar el estatus intermediario entre la ignorancia y el saber, y la necesidad de integrar a la fotografía no solo dentro de una comprensión general y prudente sobre la realidad, sino también dentro de una narrativa en la cual los observadores son responsables. Gracias al trabajo de la fotógrafa y a la noción de lo invisible, encontramos que, aunque el límite de la fotografía yace en aquello que no puede mostrar, este límite se vuelve su mayor fuente de posibilidad al hacer de la fotografía una herramienta o medio mediante el cual el observador es invitado a cuestionar, preguntar y reflexionar sobre su relación con la realidad, al igual que sobre lo que se está y no está mostrado en la fotografía.

II. Fotografías Calladas: Gilles Peress

El interés en *lo invisible* se debe a la cualidad paradójica de la fotografía donde existe una tensión entre la intención de informar y el límite de hacer visible aquello que se pretende mostrar. Podemos apreciar esto cuando Susie Linfield define lo que llama fotografías calladas, fotografías que quedan abiertas. Dichas fotografías fallan en proveer respuestas concretas. Su valor reside en

¹⁷ Meiselas. 2018, P.73.

que no nos prescriben qué sentir, sino que nos permiten sentir aquello que no comprendemos del todo. Nos hacen excavar y pensar profundamente al momento de verlas y pensarlas.¹⁸ Mediante dicho pensar podemos proveer una nueva comprensión de lo que una fotografía es y de lo que puede hacer dentro de los límites que su contexto de divulgación le impone. A través de las fotografías calladas podemos apreciar ciertos elementos que van de la mano con lo invisible. En cierto sentido, lo invisible dentro de la fotografía es aquello que le permite a la imagen fotográfica quedar abierta y por lo tanto invitarnos a cuestionar y profundizar dentro y fuera de las mismas.

Según Linfield, las imágenes de Peress son un buen ejemplo de imágenes fotográficas calladas, que demuestran el valor de lo invisible. La autora sostiene que, para el fotógrafo, la fotografía es un proceso democrático que vive y cambia. Es por tal motivo que el fotógrafo reconoce como una cualidad de las fotografías que son documentos abiertos. Es el espectador de la imagen fotográfica quien tiene que trabajar en completarla. Mediante un proceso de exploración hacia lo que sugiere la imagen fotográfica y dotándolo con una percepción más profunda, la imagen fotográfica se vuelve el momento donde el lenguaje del fotógrafo acaba y el del espectador comienza.¹⁹

Podemos utilizar las ambigüedades de las imágenes fotográficas como punto de partida para explorar el mundo fuera del marco de las fotografías, donde las mismas pueden respirar y vivir de forma más completa. Pues encuentran incorporarse a historias, investigaciones, discusiones, discursos y reflexiones que amplían su valor y contenido. Linfield reconoce que no debemos acercarnos a las imágenes fotográficas como objetos estáticos que tenemos que aceptar o rechazar con desprecio. Sino que debemos comenzar a ver las imágenes fotográficas como un

¹⁸ Linfield. 2010, P.29.

¹⁹ Linfield. 2010, P.257.

proceso donde se comienza o continua una investigación y un diálogo en la cual pensativa y conscientemente decidimos entrar y participar.

Para poder ver algunas fotografías, con algún tipo de claridad o percepción, requiere mirar a lo que no se muestra, a la toma de decisiones y las historias que preceden y crean la imagen fotográfica en particular que se nos presenta.²⁰ Es por tal razón que Peress insiste que sus fotografías no sean vistas como una serie de tomas aisladas, sino vistas a través de la integración de un continuo de la geografía, política e historia.²¹ El fotógrafo argumenta que la historia y la fotografía que la documenta son una serie de preguntas sin respuestas. Por estas razones piensa que hemos entrado en una época donde el lenguaje visual es definido por un diálogo entre los fotógrafos y su audiencia. Esto significa no sólo el proceso democrático de publicar imágenes fotográficas, sino el proceso democrático de interpretar dichas imágenes. El espectador ya no es un estudiante pasivo y agradecido, ni el fotógrafo es ya la persona que todo lo sabe o el maestro que lo ve todo y decide qué momentos decisivos deben morir o vivir. Pues ya no hay una voz de autoridad que crea desde más arriba imágenes unívocas, sino que insiste en que las fotografías son un espacio para reorganizar nuestros pensamientos sobre la realidad y nuestro lugar en el mundo.

Estos elementos provistos por las reflexiones de Linfield y Peress nos permiten articular las implicaciones históricas, éticas, políticas, estéticas y epistemológicas de las cuales Helmer argumentaba al expandir en la noción de lo invisible en las imágenes fotográficas. ¿Ahora bien, cómo entonces podemos propiamente poner en relación el concepto de lo invisible con la mirada y acercamiento que tenemos con una fotografía en particular? Ya que el concepto de lo invisible ha sido presentado cabe preguntarse: ¿qué formas toma la expresión fotográfica de lo invisible?

²⁰ Linfield. 2010, P.147.

²¹ Linfield. 2010, P.230.

¿Da lugar a algunas estéticas específicas? Y ¿cómo evitar que se convierta en una retórica visual que cancela el poder reflexivo de lo invisible?



Fotografía #2: Refugees from Doboï on the road to Travnic. Bosnia Herzegovina. 1993. © Gilles Peress / Magnum Photos

La fotografía tomada por Gilles Peress en Bosnia representa de forma visual muchos de los elementos que Susan Meiselas incorpora en su fotografía en El Salvador. El primer elemento es el uso de las sombras para abstraer a los sujetos y causar misterio respecto a lo fotografiado. El segundo elemento es la no presencia o fragmentación visual de los sujetos. El tercer elemento es el contexto político complicado que está atado a cada una de estas imágenes y que por tanto es imposible de abarcar en una imagen. Por último, la implementación y reconocimiento de estos elementos en la búsqueda deliberada de provocar preguntas en el espectador de dichas imágenes.

Al fijarnos en esta imagen podemos percibir la decisión de mostrar parcialmente los sujetos de esta fotografía. Pues mediante esta fragmentación deliberada, el fotógrafo hace énfasis en lo fragmentado que es la fotografía en sí y en la imposibilidad de capturarlo o mostrarlo todo en una

fotografía. Así, mediante la fragmentación deliberada, junto con el juego de sombras reflejadas en la carretera mojada, el fotógrafo logra ejecutar lo que ahora podemos asociar con lo invisible. Pues mediante esta fragmentación deliberada se nos invita a salir del marco y buscar más allá de lo que la fotografía nos presenta visualmente. A su vez, jugando con el contenido visual lo suficiente como para poder atrapar la mirada del espectador. Lo cual en cambio busca que el espectador se cuestione lo que se está observando y busque responder a dichas preguntas con otros discursos, historias, fotografías y contextos que ayuden a dar cuenta de una perspectiva mayor sobre lo que trata dicha fotografía.

Aunque lo invisible bien puede aplicarse en la lectura de cada fotografía, no todas las fotografías visual y deliberadamente utilizan dicho concepto. Fotografías como la de Meiselas y la de Peress, muestran de forma explícita una intención de invitar al espectador a salir de los bordes de la imagen para entablar un diálogo con los espectadores y otras imágenes fotográficas en la búsqueda de así recuperar y expandir en el contexto abarcador al que dichas imágenes están sujetas. Esto nos permite identificar visualmente lo invisible como un tipo de estética específica que consiste en el uso del blanco y negro, la fragmentación deliberada o ausencia de sujetos, el juego con las sombras y el juego con el marco de la fotografía; para producir un contenido visual, la fotografía, cuyo propósito primordial sea invitarnos a entrar en relación e indagar sobre el contexto de esta. Para evitar que lo invisible se convierta en una retórica visual que cancele su poder reflexivo debemos estar conscientes de que lo invisible, aunque bien puede ser representado de forma visual, no está limitado a su representación visual o material, pues su alcance es más abarcador que esto. Lo invisible también alude a las historias, contextos, y discursos que complementan y anteceden la toma de dichas fotografías. Esto nos permite reconocer que por un lado podemos de forma explícita y visual explicar el concepto de lo invisible y, por otro lado,

también lo podemos reconocer de forma implícita e interpretativa. Tomando en consideración la reflexión de Peress sobre sus fotografías, podemos apreciar como hace uso del elemento de lo invisible para cautivar al espectador e invitarlo a entrar en diálogo con lo que se esta presentando en ella.

Ahora bien, ya que tenemos las herramientas conceptuales para interactuar con la fotografía de forma más rigurosa y expansiva, cabe preguntar: ¿Cómo podemos utilizar el concepto de lo invisible en el desarrollo de una actividad artística, a través de la fotografía, cuyas motivaciones sean invitar al espectador a cuestionar, reflexionar y actuar de forma política? En el próximo capítulo se presentará la teoría estética del filósofo Jacques Rancière para proveer un pensamiento estético contemporáneo mediante el cual gestionar un discurso respecto a la invisibilidad que busca profundizar sobre las posibles repercusiones de lo invisible en las esferas políticas y sociales. Una teoría cuyas repercusiones, como se mostrarán próximamente, mostrarán la relación que sostiene la fotografía, como arte, con la epistemología, la estética, lo histórico, lo político y lo filosófico.

Capítulo 2. La estética, la política y lo invisible: la filosofía de Jacques Rancière

A. Introducción

A través del capítulo uno analizamos el poder de lo invisible en invitarnos a cuestionar aquello que está o no en la fotografía; incluyendo su contexto y perspectiva. Pues mediante lo invisible se nos invita a salir del marco y buscar mas allá de lo que la fotografía nos presenta visualmente. A su vez, jugando con el contenido visual lo suficiente como para poder atrapar la mirada del espectador. Lo cual en cambio busca que el espectador se cuestione sobre lo que se está observando y busque responder a dichas preguntas con otros discursos, historias, fotografías y contextos que ayuden a dar cuenta de una perspectiva mayor sobre lo que trata dicha fotografía. Ahora bien: ¿cómo podemos utilizar el concepto de lo invisible en el desarrollo de una actividad artística, a través de la fotografía, cuyas motivaciones sean invitar al espectador a cuestionar, reflexionar y actuar de forma política? Por tanto, generando una interacción entre lo político y el arte que nos permite profundizar sobre el valor de lo invisible dentro de la fotografía. Dicha función política del arte y de la fotografía está analizada por Rancière mediante su pensamiento estético en sus libros: *El malestar en la estética*, *El espectador emancipado*, *Dis-agreement: Politics and Philosophy* y su conceptualización sobre la fotografía como arte, a partir del capítulo doce de su libro *Aisthesis*. Este capítulo analizará lo invisible y su relación con el arte, la filosofía y la política para responder a esta pregunta. Por lo cual veremos en qué sentido se puede hablar de un poder político de lo invisible estético en la fotografía.

B. Estética y Política: La filosofía de Jacques Rancière

I. ¿Qué es el arte?

Para comprender los pensamientos de Rancière sobre el arte debemos entender dos áreas cruciales de su filosofía: la estética y la política. Estética para Rancière es un régimen de identificación del arte. Por régimen de identificación del arte se refiere a la relación sin mediación entre el cálculo de una obra de arte, es decir el sistema de principios que nos permiten identificar o reconocer ciertas prácticas como arte, y su afecto sensible puro. Rancière comprende el arte de la siguiente manera:

De hecho, el “arte” no es el concepto común que unifica las diferentes artes. Es el dispositivo de exposición, de una forma de visibilidad del arte. Y “pintura” no es solamente el nombre de un arte. Es el nombre de un dispositivo de exposición, de una forma de visibilidad del arte... Aquello que el singular del “arte” designa es el recorte de un espacio de presentación por el cual las cosas del arte son identificadas como tal.²²

Esto se debe a que la estética tiene la propiedad de identificar objetos del arte con formas de ser sensible, en vez de modos de hacer. La estética para Rancière, está conectada con la realidad y por tal razón también está conectada con la política y la ética. Pues no le es específico al mundo del arte, sino que forma parte de un conjunto de aspectos que gobiernan a cada sociedad y que también afecta el *sensorium* de éstas. Por tanto, la estética no está separada del mundo real y de la sociedad. En todo caso, es un puente entre las formas sensibles del arte y la vida en sí, la cual encuentra su

²² Rancière. 2012, P.32.

mayor expresión a través de las esferas sociales y políticas. El pensamiento estético nos provee, en un sentido más amplio, los elementos que nos asisten en comprender los procesos artísticos de una sociedad determinada donde lo político está en relación con el régimen estético. Esto lo podemos apreciar cuando el esteta escribe: “La confusión o la distinción estética tiene implicaciones claras que alcanzan el orden social y sus transformaciones.”²³

II. Sensorium

Antes de proceder, una mejor cuenta de lo que significa *sensorium* para Rancière es necesaria. Por *sensorium* el filósofo entiende corporalidad y un sin número de relaciones que se desprenden de sí desde el campo perceptivo. No le es específico al arte, pero se extiende a todas las esferas humanas, la cual incluye la esfera social y la esfera política. El *sensorium* consiste en una actividad de acercamiento y distancia donde lo común y lo disensual se fuerzan a interactuar. El *sensorium* son las coordenadas para lo sensible, la localización que nos permite comprender los trabajos de arte que están sujetos a determinadas culturas por la influencia de sus esferas políticas y sociales. Según el filósofo, la estética no es el pensamiento sobre la sensibilidad, sino el pensamiento del *sensorium* que, en cambio, nos permite definir los objetos del arte. Por *sensorium* podríamos entender el espacio y el tiempo particular donde habitan los sentidos que nos permiten definir los objetos del arte. Incluyendo los contextos políticos y sociales que se relacionan de forma íntima con el arte. Encapsulando en el espacio y tiempo el contexto social, político y por tanto artístico de determinadas obras de arte.

²³ Rancière. 2008, P.8.

En su escrito *Sobre el régimen estético de las artes en Jacques Rancière* (2016), Felipe Larrea elabora una comprensión sobre lo que el *sensorium* significa para el filósofo. Larrea utiliza de ejemplo la estatua griega de Juno Ludovisi para esclarecer de que forma el *sensorium* nos asiste a identificar obras de artes. Rancière resalta sobre la estatua lo siguiente:

La estatua conlleva una promesa política pues es la expresión de una división específica de lo sensible. Pero esta división es interpretada de dos maneras opuestas según la forma en que se interprete esta experiencia. Por un lado, la estatua es promesa de comunidad porque es arte, porque es el objeto de una experiencia específica e instituye así un espacio común específico, separado. Por otro lado, es promesa de comunidad porque no es arte, porque expresa solamente una manera de habitar un espacio común, un modo de vida que no conoce ninguna separación entre esferas de experiencia específicas. La educación estética es, entonces, el proceso que transforma la soledad de la libre aparición en realidad vivida y transforma la “ociosidad” estética en un obrar de la comunidad viviente.²⁴

Haciendo hincapié en el ejemplo de Rancière, Larrea concluye que lo que le interesa precisar al filósofo es cómo la estatua griega propone para el espectador una posición distinta a la que se tenía cuando originalmente fue realizada la obra.²⁵ Ya que la estatua griega por un lado puede ser identificada como arte y por el otro ser identificada como parte de la comunidad, es decir, no como algo separado de la política y de la vida. Esto es precisamente lo que Larrea enfatiza de Rancière, la estatua griega es libre en su aparición porque es expresión de una comunidad libre, una comunidad cuya experiencia vivida no se escinde en esferas separadas, no conoce la separación entre la vida cotidiana, el arte, la política o la religión.²⁶ A través de este concepto

²⁴ Rancière. 2002, P.48.

²⁵ Larrea. 2018, P.119.

²⁶ Larrea. 2018, P.120-121.

podemos apreciar la forma en que el esteta identifica una conexión entre el arte, la política y la vida para así permitir identificar elementos que asisten a reflexionar sobre lo invisible en su sentido interpretativo.

III. Política y Estética

Ya que se ha presentado lo que estética significa para Rancière, procederé a prestar atención a sus pensamientos sobre la relación entre la política y la estética, pues su relación nos permitirá apreciar dimensiones donde lo invisible puede ser utilizado como concepto interpretativo. La política, es para Rancière, un proceso mediante el cual un sujeto o unos sujetos interrumpen el proceso de un gobierno. Por procesos de gobiernos, se refiere a los procesos que organizan el poder y donde las funciones sociales, los lugares y las identidades son distribuidas y redistribuidas. Esta distribución y redistribución de funciones, lugares e identidades el filósofo lo llama el *partage du sensible*; y a los procesos de agregación y consentimientos de los colectivos, junto con la organización y sistemas de legitimación de dichos poderes, *policía*. La política, se presenta como una actividad que confronta la *policía* actual, al remover un cuerpo de su lugar asignado y hacerlo visible y audible a través de su discurso. Esto lo podemos apreciar cuando el pensador escribe:

Política es primariamente el conflicto sobre la existencia de un escenario común y sobre la existencia y estatus de aquellos presentes en ella. Primero debe establecerse que dicho escenario existe para el uso de un interlocutor que no puede verlo y que no puede verlo por una buena razón, porque no existe. Los partidos no existen antes del conflicto que ellos nombran y por dicho conflicto que nombran es que son contados como un partido. La discusión sobre el mal no es un intercambio, ni tan siquiera de forma violenta, entre socios constituyentes. Concierno al discurso mismo y sus

interpretes. La política no existe porque el hombre, a través del privilegio del discurso, ponga sus intereses en común. La política existe porque aquellos que no tienen ningún derecho de ser contados como seres parlantes se hacen cuenta, estableciendo una comunidad a través del hecho de identificar un mal común que no es más que su misma confrontación, la contradicción de dos mundos en un mundo singular.²⁷

Así, lo que constituye el carácter político de la política es el momento en que esos sujetos que no son visibles se hacen visibles al disputar en contra de la policía por una verificación de igualdad.

Dialitza Colón en su escrito *Escenas del arte: practica artística y experiencia estética en Jacques Rancière* (2017) resalta que el litigio surge a partir de un error en la contabilización del *demos*, es decir por una falla en la medida ordinaria a causa de los que no tienen parte en lo común. La autora destaca como esta incongruencia se da por una distorsión que escapa las operaciones de los intercambios y resarcimientos, donde el orden natural es interrumpido por la instauración de los que no tienen parte, los sujetos invisibles.²⁸ Dialitza Colón resalta como Rancière regresa al pensamiento de Platón y Aristóteles para evidenciar que la política comienza con la aparición del *demos*, al poner en cuestión el orden natural de la dominación y de la división de la comunidad. De hecho, en su libro *Disagreement* (2008), Rancière cita el libro uno de la *Política* de Aristóteles como punto de partida mediante el cual poder distinguir cómo se hace política. Esto lo apreciamos cuando Aristóteles escribe en la *Política* 1253a 9-16 que el habla sirve para indicar qué es útil y que es dañino, y también para indicar qué es lo justo y qué es lo injusto. Pues la diferencia entre el hombre y los otros animales es que los humanos solo tienen la percepción del bien y el mal, de lo justo y de lo injusto, etc. Y es este intercambio de un punto de vista común en estos asuntos que

²⁷ Rancière. 2008, P.27. Propia traducción.

²⁸ Colón. 2017, P.77.

hace a la casa y al estado, a la comunidad.²⁹ Por tal razón la autora concluye que, para el filósofo, la política no es un ejercicio del poder o de lucha por el poder, sino la configuración de un espacio específico en el que se da la tarea de repartir las partes de lo común. Es así como el *demos*, en cuanto parte excedente, pone en duda el orden y la distribución de los intereses de lo común.³⁰ Esto lo podemos apreciar cuando el filósofo escribe:

En primer lugar el conflicto acerca de la existencia de un escenario común, la existencia y la calidad de quienes están presentes en él. Hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: el mundo en que son y aquel en el que no son.³¹

Por tal motivo, la práctica política es una actividad donde la igualdad es una forma de tratamiento contra una confrontación causada por unos sujetos invisibles, entonces el asunto de la política es pertinente a estos sujetos o modos de subjetificación. Esto se puede apreciar cuando Rancière en su libro *Dis-agreement: Politics and Philosophy* (2008) escribe: “La política es un asunto sobre sujetos, o, modos de subjetificación. Por subjetificación me refiero a la producción a través de una serie de acciones por parte de un cuerpo y una capacidad de enunciación no identificada previamente dentro de un campo dado de experiencia, cuya identificación es por tanto parte de la reconfiguración de dicho campo de experiencia.”³² De acuerdo al esteta, esta subjetificación es constituida cuando estos sujetos invisibles poseen la capacidad de crear escenarios o lugares donde

²⁹ Aristóteles. *Política*, I, 1253 a 9-17, P.60.

³⁰ Colón. 2017, P.76.

³¹ Rancière. 1996, P.41-42.

³² Rancière. 2004, P.35. Propia traducción.

dos puntos de vista opuestos, aquel de la policía y aquel de los sujetos invisibles (lo político), son hechos visibles y a confrontarse el uno con el otro. Estos sujetos invisibles se manifiestan contra la policía a través del disentimiento, lo cual el filósofo considera en esencia estético. Es estético por la forma en que hace a dos mundos diferentes comunicarse entre sí a través de modos de prácticas intervencionales y a través de formas de visualizar el arte en el *partage du sensible*. Es decir, porque a través del disentimiento los sujetos invisibles visibilizan lo que hasta ese momento era irrepresentable y no reconocido por la policía, y su recepción, junto con la tensión que viene debido a situarse a sí mismo dentro de la esfera social a través de lo político, es lo que lleva a Rancière a identificar una conexión cercana entre la estética y la política.

María Escudero en su escrito *La práctica artística como generadora de sujetos políticos* (2009) resume y enfatiza de forma contundente el proyecto estético de Rancière. La autora reconoce en la estética de Rancière la relación entre lo político y la igualdad cuando escribe: “Poner en evidencia la ausencia de fundamentos en el reparto del común es una práctica de verificación de igualdad, y es un acto político, en la medida en que manifiesta como posibles otros modos de repartir lo común, otros modos de componer y repartir lo sensible y por tanto otras formas de hacer visible la vida política de la comunidad.”³³ María Escudero hace hincapié en que para Rancière, lo común siempre aparece en la forma del reparto y división, en el modo correcto de hacer la política de la comunidad en un sentido clásico, la cual está orientada a armonizar las partes según las proporciones.

Escudero resalta como en Rancière la policía se inscribe en el registro del orden y la reproducción, con el interés de mantenerse y reproducirse como orden hegemónico que cristaliza e inmoviliza una manera de aparición de lo sensible, de visibilidad y decibilidad del común.³⁴ En

³³ Escudero. 2009, P.28.

³⁴ Escudero. 2009, P.28.

tanto, la política, que se inscribe en el registro de la verificación de la igualdad, lo hace desde una posición de litigio, abriendo y activando el espacio inmovilizado por la policía. Es por tal motivo que Escudero reconoce del filósofo dos argumentos centrales en su pensamiento estético. Primero, es el que vincula la actividad política con las figuras de la comunidad y, por tanto, con los modos de visibilidad que las maneras de ser y hacer común adquieren. Segundo, es el que conecta las prácticas de verificación de la igualdad, supuesta en la comunidad, con la constitución de subjetividades políticas. Por tanto, el vínculo entre estos dos argumentos resaltados por Escudero, la repartición de lo sensible y la existencia del litigio respecto de esa partición de lo sensible, como las piezas que logran explicar la conexión entre la estética y lo político.³⁵

La conexión entre la estética y la política es tan importante para Rancière que reconoce la “política de la estética” como la manera en que las prácticas y las formas de la visibilidad del arte intervienen ellas mismas en el reparto de lo sensible y en su configuración, de donde recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo singular, pues consiste en suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial para así redefinirlas o cuestionarlas.³⁶ Por tanto, la experiencia estética es revolucionaria en el sentido en que fuerza una apreciación o imaginación estética en la construcción de un nuevo mundo donde la igualdad reina. Ahora que los pensamientos generales del filósofo sobre la estética y la política se han presentado, procederé a mostrar cuales son los pensamientos de Rancière sobre la fotografía, como forma de arte, para así poder reflexionar sobre su relación con lo que el esteta llama arte político y arte crítico.

³⁵ Escudero. 2009, P.28.

³⁶ Rancière. 2008, P.35. Nota: por coordenadas refiere al *sensorium*.

C. Fotografía como arte: Lo majestuoso del momento

I. ¿Cómo distinguir la fotografía de otros modos de arte?

En el capítulo doce “Lo majestuoso del momento” de su libro *Aisthesis* (2013), Jacques Rancière analiza y reflexiona sobre la fotografía como forma de arte. Utilizando el trabajo de Alfred Stieglitz de referencia, el filósofo compara y distingue la fotografía de otras formas de arte como la pintura, el dibujo y la escultura. Rancière distingue la fotografía de estas formas de arte previamente mencionadas por su habilidad de liberar al artista, debido a la cualidad mecánica de la cámara, del trabajo de la mano. Mientras que el pintor depende de sus manos para transcribir su visión, la cámara le permite al artista librarse del trabajo de sus manos al “permitirle a la provocación de las cosas ofrecidas a la mirada y a la visión interior subjetiva del artista a coincidir directamente.”³⁷ Es así como podemos identificar la primera característica que distingue la fotografía de otras formas de arte.

Rancière le da otro sentido al hecho de ser solo un fotógrafo y entiende el valor artístico de las fotografías por dos razones que apelan a distintos tipos de lógica. Primero, son arte de acuerdo con la lógica representativa vieja la cual afirma que el fotógrafo es un amateur que practica la fotografía por amor a sus posibilidades expresivas. Segundo, debido a la lógica estética, la cual afirma que las fotografías no le deben nada a la cualidad de su sujeto o a ninguna suma artística que busque subirlas de su mediocridad. De acuerdo con esta lógica, el valor de las fotografías yace en sí mismas, pues son el testimonio de “una mirada dirigida en el momento correcto, en el espacio

³⁷ Rancière. 2013, P.215. Propia traducción.

indicado para capturar lo que se tiene de frente al lente: la vida.”³⁸ El filósofo reafirma el valor artístico de la fotografía cuando escribe:

Pues lo que llamamos arte son dos cosas en una. Es una forma de hacer, el uso de una técnica propia que se vuelve individual en distinción a otras. Y es la negación de lo que constituye la especificidad de otra técnica – es decir, de ser un medio situado al servicio de un fin externo. Resalta que esta técnica es capaz de hacer lo que se les reconoce a las artes por hacer: negar la especificidad técnica que los destina a usos particulares.³⁹

Rancière reconoce muchas cualidades que se le han atribuido a la fotografía para distinguirla como forma de arte. Entre ellas se encuentran la vieja lógica representativa, la lógica estética, el reconocimiento de su técnica mecánica la cual hace que se distinga de otras formas de arte o por su capacidad de negar la especificidad técnica que destina la cámara a un uso particular. A parte de todos estos pensamientos y lógicas que el esteta utiliza para tomar en cuenta la fotografía como arte, también añade varias razones para justificar su distinción específica. La fotografía también es arte porque trabaja los mismos principios que la pintura, porque gracias a la ayuda de la cámara puede realizar el ideal de la pintura mejor que la pintura misma, y porque la fotografía para de intentar de ser un arte que busca imitar a la pintura. Todos estos pensamientos hacen que el filósofo concluya que “la fuerza del arte ya no puede derivarse de una cualidad de sus objetos o de una destreza artesanal. Lo que hace al artista es la capacidad de transcribir una visión.”⁴⁰

³⁸ Rancière. 2013, P.209. Propia traducción.

³⁹ Rancière. 2013, P.211. Propia traducción.

⁴⁰ Rancière. 2013, P.212. Propia traducción.

II. Visión

¿Pero, a qué exactamente Jacques Rancière se refiere cuando habla sobre la visión en relación con la fotografía? De acuerdo con el filósofo, hay dos sentidos en los que la palabra visión puede ser comprendida. La palabra visión puede ser entendida como la comprensión del espectáculo del mundo o la manera en que los artistas reconstruyen el espectáculo del mundo de acuerdo con sus propias ideas, lo cual es el equivalente plástico de una percepción interna. Por tal razón, para Rancière, se trata de mostrar que el fotógrafo es un artista por cómo ve, lo cual apela a la primera definición de la palabra visión, y porque el fotógrafo interpreta, lo cual apela al segundo sentido de la palabra visión. La visión artística, de acuerdo con el filósofo, debe ser la visión del artista. Rancière muestra cómo esta visión coincide con la gestión propia del arte al declarar que la intervención del fotógrafo ocurre detrás de la cámara, en una idea que es pensada y vivamente realizada antes de que la cámara fuese puesta en lugar para tomar la foto. Esta visión es ejecutada a través de la toma de decisiones por parte del fotógrafo; desde el espectáculo que decide enfocarse, hasta el momento en que toma la foto.⁴¹

Ya que los artistas y críticos están de acuerdo en que la composición es el criterio para medir la calidad artística de una imagen, el esteta procede a determinar qué relación tiene la composición con la fotografía. De acuerdo con Stieglitz, la composición es unidad en medio de la diversidad y se implementa al impresionar al espectador tan directa y forzosamente con la idea central o dominante de la fotografía que todo lo demás, aunque cubra gran porción del espacio de la fotografía, queda condenado a parecer no más que un pequeño momento. Stieglitz recomienda mejorar la composición fotográfica mediante el estudio de las mejores fotografías en los distintos

⁴¹ Rancière. 2013, P.216. Propia traducción.

medios, analizándolas sin fin para luego incorporarlas de forma tan adecuada en el ser de uno que formen parte de la visión del fotógrafo. Después de hacer esto, Stieglitz afirma que la composición tomó un aspecto singular con relación a la fotografía; la misma consiste en elegir un sujeto, independientemente de las figuras que complementen el espacio que ocupa el sujeto, mediante el estudio con cuidado de las líneas y la luz. Una vez esto se haya decidido, el fotógrafo debe estar en busca del momento preciso, cuando las figuras se pongan en posición para que la fotografía sea tomada. Permitiéndole a Rancière afirmar que el estudio preliminar, la espera y la paciencia son consistentemente valoradas como las virtudes cardinales del fotógrafo, haciendo eco al momento decisivo del fotógrafo Henri Cartier Bresson.⁴²

III. ¿Qué tipo de arte es la fotografía?

Desde este punto, el filósofo procede a definir qué tipo de arte la fotografía es. Lo define como el arte del tiempo y la forma, más que el de la disposición de las figuras en el espacio que afirmaba Stieglitz. Esto se puede apreciar cuando escribe:

La fotografía es un arte distintivo - y un arte moderno distintivo - porque afirma el privilegio de la mirada sobre la mano. Puede afirmar su inmaterialidad apropiando el tiempo como su objeto y material. Su trabajo se identifica dentro de la singularidad que emerge. La composición fotográfica es la composición del tiempo. El arte de la fotografía es el arte de la forma de tiempo más que de la disposición de las figuras en un espacio.⁴³

Como resultado, la composición en la fotografía, según Rancière, es una coordinación de tres tiempos que el fotógrafo debe considerar al momento de tomar una fotografía. La fotografía

⁴² Rancière. 2013, P.217. Propia traducción.

⁴³ Rancière. 2013, P.219. Propia traducción.

apropia el tiempo como su objeto y material debido a que tiene que hacer que el tiempo de la mirada, el tiempo de la maquina y el tiempo del mundo coincidan. En las palabras del esteta, esperar es entonces la coordinación de hacer lo que pacientemente se ha esperado; “esperar es entonces la coordinación para hacer el muy esperado momento del destello singular de luz coincidir con el tiempo del mundo y el tiempo social.”⁴⁴ Estos pensamientos refuerzan cómo la fotografía encuentra su propio lugar distintivo como forma de arte, y a su vez, podemos identificar la segunda razón por la cual la fotografía se distingue de otras formas de arte.

Luego de definir lo que es la composición en la fotografía, Rancière procede a mostrar el lugar propio de la fotografía, en el sentido espacial y geográfico, con relación al arte. Según Rancière, el lugar que le es propio a la fotografía no yace en el estudio o en depender de un repertorio limitado de escenas artísticas; el lugar que le es propio a la fotografía yace en la ciudad. Yace en la ciudad por dos razones. Primero, porque le permite a la mirada a exponerse a sí misma al riesgo de perderse en el más grande y profuso espectáculo; hasta los que aparentan ser indiferentes o in-artísticos. Segundo, por el espectáculo moderno de la ciudad que está conectado al arte moderno de la mirada dado a las aceleraciones que están marcadas por la ciudad. Rancière visualiza esta aceleración como “el lugar donde los años y los ritmos se mezclan, donde la exuberancia de la velocidad y la tecnología se encuentran cubiertas, a veces, por lo intemporal de una noche cubierta de hielo o una tormenta de nieve, donde los cuerpos cargan los trazos de la velocidad urbana y los ritmos lentos de las tierras de donde vienen”.⁴⁵ El esteta concluye su reflexión remarcando la objetividad total del medio que es la cámara, pero a su vez resaltando:

⁴⁴ Rancière. 2013, P.220. Propia traducción.

⁴⁵ Rancière. 2013, P.220-221. Propia traducción.

La objetividad de la fotografía es el régimen de pensamiento, percepción y sensación que hace al amor por las formas puras coincidir con la aprensión de la historicidad inagotable encontrada en las esquinas de cada calle, en cada pliegue de piel y en cada momento del tiempo.⁴⁶

En conclusión, aquí podemos apreciar como el filósofo coincide con dos aspectos claves de su pensamiento estético para poder justificar la fotografía como forma de arte. La fotografía es arte debido a que el régimen de pensamiento, percepción y sensación es incorporado en la vida común, mostrando como la estética y la política están conectadas en el arte y la fotografía. Debe recalcar que según la noción del arte para el esteta, la fotografía puede ser considerada como el nombre de un dispositivo que expone una forma de visibilidad del arte. Lo cual complementa el acto que realiza la cámara al ser un dispositivo que graba luz y por tanto que puede ser utilizado para visibilizar.

D. Fotografía como arte político y arte crítico

Ahora que la apreciación de Rancière sobre la fotografía se ha presentado, cabe preguntarse: ¿puede la fotografía ser considerada como arte político? Y ¿puede la fotografía ser capaz de arte crítico? Estas preguntas pueden proveernos con conceptos que bien podrían utilizarse en conjunto con el concepto de lo invisible para el desarrollo de actividades artísticas, a través de la fotografía, cuyas motivaciones sean invitar al espectador a cuestionar, reflexionar y actuar de forma política.

⁴⁶ Rancière. 2013, P.224. Propia traducción.

I. La fotografía como arte político

¿A qué se refiere Jacques Rancière cuando escribe sobre arte político? Ya que el filósofo se refiere a lo político como el conflicto sobre la designación de sujetos que comparten algo en común y sujetos con la capacidad de un lenguaje común, lo que une la práctica artística con esta comunidad entre sujetos es el disentimiento:

Aquello que el singular del “arte” designa es el recorte de un espacio de presentación por el cual las cosas del arte de un espacio de presentación por el cual las cosas del arte son identificadas como tales. Y aquello que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un cierto espacio-tiempo, de una suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible. El arte no es político, en primer lugar, por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco por los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempo y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio.⁴⁷

Por consiguiente, el pensador procede a afirmar que lo que hace al arte, político, no son los mensajes o sentimientos que son transmitidos sobre el orden del mundo. Si no, el arte es político cuando establece una distancia en relación con los conflictos de la sociedad. El arte es político por el tipo de tiempo y espacio que establece, y por la nueva distribución del espacio material y simbólico que realiza. Estas son las razones que hace al filósofo afirmar que el arte y la política están conectados en el *partage du sensible*.

⁴⁷ Rancière. 2012. P.32-33.

Ya que Rancière considera la fotografía como una forma de arte, la fotografía tiene la capacidad de ser arte político. La fotografía puede ser considerada arte político por su apertura a la libertad e igualdad que le da a todos los sujetos de expresar lo sensible, cualidad que comparte con otros tipos de arte como la pintura y la música. No porque pueda ser utilizada para expresar un mensaje o sentimiento sobre el orden del mundo, sino por la distancia que tiene como forma de arte de estas funciones políticas, lo cual le permite a cualquier sujeto participar del *partage du sensible*. En este sentido, la fotografía también puede ser considerada como arte político.

II. La fotografía como arte crítico

Según el filósofo, el arte crítico, de acuerdo con su fórmula más general, propone tomar en consciencia los mecanismos de dominación para invitar al espectador a volverse un actor consciente en la transformación del mundo. El arte crítico, entonces, transforma al espectador pasivo en un actor activo; un activista que hace de la experiencia estética un medio mediante el cual actuar sobre su contexto inmediato. Este sujeto ya no es el espectador pasivo que solo recibe sensaciones estéticas, sino que se vuelve un actor consciente que se atreve a cuestionar dichas sensaciones y el orden actual del mundo en el que se encuentra porque se vuelve consciente de su capacidad de transformarlo. Para que el arte pueda considerarse crítico debe poder cuestionar lo que se ha distribuido y a su vez contribuir al *partage du sensible*. Debe recalcarse que, aunque la fotografía es capaz, debido a que es una forma de arte, de ser crítica, sólo será crítica si logra cumplir con los requerimientos establecidos por el filósofo; siempre y cuando pueda transformar al espectador en un actor consciente que cuestiona y reconoce su rol en la transformación de su

contexto inmediato.⁴⁸ Aunque no toda fotografía cumple con los requisitos para ser considerada como arte crítico, para el autor la fotografía es política independientemente de si es crítica o no. La fotografía es política no porque pueda ser utilizada para expresar un mensaje o sentimiento sobre el orden del mundo, como se hace en el arte crítico, sino por la distancia que tiene como forma de arte de estas funciones políticas. Según el tipo de tiempo y de espacio que instituye, es decir, por la manera en la que esculpe esos tiempos y puebla esos espacios. Pues lo propio del arte es operar una redistribución del espacio material y simbólico. Es en este punto que el arte alcanza la política. Es la configuración de un espacio específico, la demarcación de una esfera particular de experiencia, de objetos establecidos como comunes, y correspondientes a una decisión en común, de sujetos a los que se les reconoce como capaces de designar estos objetos y de argumentar al respecto. Esta distancia le permite a cualquier sujeto participar del *partage du sensible*.

Por tal razón, podemos identificar dos dimensiones por parte de Rancière con relación al arte y la fotografía. El filósofo le concede a la fotografía como arte que siempre es política, pero no por ser política implica que sea crítica.⁴⁹ Pues el arte en si está conectado a la política ya que se encuentran vinculados en su sustrato como formas de presencia de cuerpos singulares en un espacio y un tiempo específico. El arte, al igual que cuando se hace política, otorga visibilidad sobre algo, y es precisamente esto lo que lo hace político. Que el arte es un dispositivo de exposición que otorga visibilidad a determinadas experiencias de creación. Creación que no necesariamente es crítica, pero de alcanzar este estatus, logra transformar al espectador de dicha obra en un actor, que hace de su experiencia estética un medio para actuar y cambiar su contexto

⁴⁸ Debe recalcar que Rancière reconoce que el arte crítico es un arte cuyo efecto político deseado atraviesa una distancia estética y por tanto que sus efectos no son garantizados.

⁴⁹ Es importante recalcar que toda obra de arte crítico si es político.

inmediato, por tanto, haciendo política. Ya el espectador no es un agente pasivo que recibe sensaciones estéticas, sino que ahora se atreve a cuestionarlas. Por tanto, la obra de arte crítico es capaz de despertar la conciencia de sus espectadores, que a su vez redistribuye el espacio sensible de cada comunidad y aporta al acto de hacer política según entendido por Rancière.

Ricardo Arcos en su escrito *La estética y su dimensión política según Rancière* (2009) comenta que lo político no es propiamente una idea de la puesta en marcha de lo ideológico a través del arte, sino, por el contrario, una condición inherente al arte mismo en su experimentación, en su vivencialidad, donde la pasividad del espectador se ve cuestionada por la inclusión del actor, o, del activador de la obra. Por otro lado, el arte crítico, según Arcos permite un despertar de la conciencia de quien lo contempla.⁵⁰ Por tal motivo, Arcos procede a afirmar que la nueva dimensión estética de la política en Rancière genera una aproximación al sistema de formas que instauran en un lugar común, una comunidad del resentir.⁵¹ Las formas y lugares donde la estética de la política y las políticas de la estética cobran forma son a través de la crítica o el desacuerdo.⁵² Pues, la crítica es parte fundamental de la dimensión política de la estética y, en consecuencia, resultado de la redistribución de lo sensible.

Por otro lado, Verónica Capasso en su escrito *Lo político en el arte: un aporte desde la teoría de Jacques Rancière* (2018), analiza comprensivamente la relación entre arte y política para el filósofo. Según Capasso, el arte tiene que ver con la política en tanto practica una distribución nueva del espacio material y simbólico. Pues, la idea de que el arte puede reconfigurar lo sensible, es denominada por el esteta como política de la estética.⁵³ Capasso afirma que la relación entre estética de la política y la política de la estética explica la forma en que se vincula el arte y la

⁵⁰ Arcos. 2009, P.147.

⁵¹ Arcos. 2009, P.150.

⁵² Arcos. 2009, P.151.

⁵³ Capasso. 2018, P.227.

política, relación que depende de lo que el pensador llama el régimen de identificación del arte. El cual consiste en distintos funcionamientos que definen lo que es y lo que no es arte; la manera en que las prácticas y formas de visibilidad del arte intervienen en la configuración del reparto de lo sensible en el recorte de espacios, tiempos, sujetos y objetos. Según Capasso, para el pensador no todo es política y así mismo no todo es arte. Pues no siempre hay política, aunque siempre haya forma de poder y no siempre hay arte, incluso si hay siempre poesía, pintura, escultura, música, etc.; pues ello depende del régimen de identificación del arte que se utilice.⁵⁴

A través de esto, Capasso hace referencia a que, para el filósofo, no hay arte sin un régimen de percepción, de pensamiento y de inteligibilidad que permita distinguir sus formas del arte como formas comunes. Rancière utiliza el régimen estético de las artes como el régimen para identificar las obras de artes como tales. Este régimen, deshace la correlación entre tema y modo de presentación, se desvincula de la jerarquía de temas y géneros y permite conceptualizar lo político de la estética. En este régimen opera una experiencia estética que transmuta el orden social, trastocando la división de lo sensible, pero desde su propia especificidad artística, sin fundirse en la comunidad. En el régimen estético, no hay un mensaje a transmitir, sino que el arte aquí es político en tanto se configura como disruptivo y pone en juego un espacio y una temporalidad diferentes de las que constituyen la normalidad del orden social. Además, se impone una separación entre las formas del arte y las formas por las cuales es aprehendido por el público, por eso se trata de una separación. Esto lo podemos apreciar cuando el pensador escribe que las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionen formas de conciencia ni energías movilizadoras en beneficio de una política que sería exterior a ellas. Pero tampoco salen de ellas

⁵⁴ Capasso. 2018, P.225-226.

mismas para convertirse en formas de acción política colectiva. Ellas contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible.⁵⁵

E. Lo invisible estético y político

Ahora que hemos examinado el pensamiento filosófico de Rancière con relación a la estética y la política podemos preguntar: ¿qué relación puede tener lo invisible en la fotografía con el pensamiento de Rancière?, Y ¿qué relación guarda lo invisible estético y lo invisible político con lo invisible en la fotografía, discutido en el primer capítulo? Para así poder responder a la pregunta inicial de este capítulo. Podríamos definir lo invisible en un sentido adicional a los discutidos en el primer capítulo. Dicho sentido resulta de lo que se ha discutido en el capítulo uno, que a su vez prolonga la reflexión de este capítulo mediante la incorporación del pensamiento del esteta. Este sentido, a partir del filósofo, lo podemos identificar en dos esferas distintas; la esfera política y la esfera estética. Por invisibilidad política aludimos a aquellos temas o sujetos que no están siendo reconocidos como parte del *sensorium* de la sociedad. Por tanto, cuando hablamos de invisibilidad política, hacemos referencia a aquello que escapa el reconocimiento dentro del reparto de lo sensible en la sociedad. Por otro lado, lo invisible identificado en la estética consiste en la incorporación de lo invisible político a través de un cuestionamiento, sentimiento o información de forma sensible en una obra de arte. Es a través de una obra de arte que podríamos poner en práctica una reflexión que busque visibilizar a través del juego con su contra parte, lo invisible, ciertos temas o sujetos que no están siendo reconocidos por el poder.⁵⁶

A través de la reflexión del filósofo podemos preguntar de qué forma la fotografía visibiliza lo invisible, y cómo sus productos son capaces de estimular un quehacer político. Por tanto, podemos

⁵⁵ Rancière. 2002, P.77.

⁵⁶ La policía en términos de Rancière.

pensar lo invisible como la contra parte de aquello que siempre percibimos, y su implementación, dentro de la práctica fotográfica, provee una forma que nos permite visibilizar o dar luz a un tema o sujetos que no se están reconociendo dentro del reparto de lo sensible. La fotografía visibiliza de forma material, pues produce un grabado de luz, pero también debemos reconocer que puede visibilizar de forma reflexiva. Pues a partir del producto físico que presenta se puede poner en cuestión el contenido de la misma; no solo en el sentido fotográfico expuesto en el primer capítulo, sino en los dos sentidos adicionales que hemos presentado en este capítulo. Así, explorando varias dimensiones que puede tomar una práctica fotográfica artística que incorpore la invisibilidad como hilo conductor de una reflexión cuyo rol es importante en el estímulo de la imaginación e interacción de los espectadores con las fotografías.

¿Cómo debe ser una fotografía que pueda cumplir esta función crítica? Principalmente a través del uso deliberado de la fragmentación de la cámara, es decir, la utilización por parte del fotógrafo del marco que delimita la cámara para capturar la fotografía, para dejar afuera del marco o incorporar dentro del marco lo que se desee mostrar. Podemos reflexionar sobre la ausencia en la fotografía, lo cual nos permite preguntar qué es lo que quedó fuera de dicho marco de la cámara y la fotografía. Esta ausencia hace eco al reconocimiento de aquello que escapa o sobresale el marco de la fotografía. Lo cual nos permite proponer características de lo invisible en la fotografía que se pueden utilizar para hacer arte crítico. ¿Se puede trabajar lo invisible estético mediante la utilización del arte para poner en reflexión, visibilizar y cuestionar sobre el reparto de lo sensible y aquello que observamos? Aunque integrar una dimensión política en una obra no necesariamente la hace política, esto no significa que el elemento político no pueda estar integrado dentro de la obra. Al momento de hacer fotografía como arte, implementando una estética de lo invisible, podemos encontrar posibilidades en la fotografía para explorar cómo observamos y cómo

reconfiguramos el espacio sensible en nuestra sociedad. Visibilizando en el proceso a aquellos que no están siendo reconocidos por la *policía*.

Lo que la estética según Rancière implica es una forma de hacer que se dirige a cuestionar las relaciones entre distintos objetos, sujetos o formas de presentación, a la vez que las estimaciones que se le dan a las personas y a las cosas. La estética es política porque introduce el disenso en el mundo de apariencias y sentido que compartimos. Su incorporación a través de la fotografía provee una práctica artística que le permite a la fotografía una posibilidad de utilizar su límite como fuente de posibilidad. Pues a través del concepto de lo invisible, podemos de forma explícita iniciar una conversación, un cuestionamiento o una reflexión con el espectador que permite abrir camino a la reconfiguración del reparto de lo sensible.

Ahora bien, ya que hemos analizado por los pasados dos capítulos el poder de lo invisible en la fotografía y su relación con lo político y el arte crítico. Procederemos a responder la pregunta inicial de este capítulo: ¿cómo podemos utilizar el concepto de lo invisible en el desarrollo de una actividad artística, a través de la fotografía, cuyas motivaciones sean invitar al espectador a cuestionar, reflexionar y actuar de forma política? Para responder esta pregunta necesitamos utilizar lo elaborado en el primer capítulo (sobre lo invisible en la fotografía) y el pensamiento estético y filosófico de Rancière expuesto en este segundo capítulo. El próximo capítulo buscará ejemplificar a través del libro fotográfico de Joseph Koudelka *The Wall* (2013), de qué manera podemos utilizar lo invisible en la fotografía para producir obras de arte crítico que logren cumplir los criterios establecidos.

Capítulo 3. Lo invisible y lo estético: fotografías de un muro por Josef Koudelka

A. Introducción

A través del capítulo uno logramos definir lo invisible como un concepto que se puede utilizar en la forma en que interactuamos con las fotografías. El mismo, se definió en dos sentidos distintos que se complementan. A través del primer sentido, lo invisible se entiende como la ausencia o distorsión de un sujeto/sujetos en la imagen. Esto alude a lo invisible como aquello material fenomenal que está ausente o fragmentado en la fotografía. Aunque lo invisible puede ser de esta forma manifestado visualmente en una fotografía. Lo invisible también se reconoce como aquello que desborda los aspectos meramente visibles en y de una fotografía. Por este motivo, en un segundo sentido, lo invisible alude a aquellas cosas que sobresalen o escapan el contenido visual de una fotografía. No son percibidas explícitamente al momento de interactuar con la fotografía y pueden acompañar la narrativa visual de la misma. Es aquello que antecede y complementa el momento en el que se toma la fotografía. Pues su uso nos permite complementar e interactuar con la imagen fotográfica de forma más inclusiva, expansiva y reflexiva. Inclusiva por la multiplicidad de puntos de vista o subjetividades que permite incluir bajo una sola imagen, es decir, alude a las subjetividades de quienes miran la fotografía. Expansiva por su poder de expansión imaginativa e interactiva con otras imágenes o sus espectadores. Reflexiva en cómo nos hace cuestionar y preguntarnos sobre la imagen y su contexto. Es por tal razón que en este segundo sentido identificamos lo invisible como una lectura interpretativa con la cual nos acercamos a las imágenes fotográficas. Este concepto y su incorporación en la fotografía nos mostró cómo a través del juego con el contenido visual que enmarca el fotógrafo a través de la cámara, se puede atrapar la mirada del espectador. Lo cual en cambio busca que el espectador se cuestione sobre lo que se está

observando y busque responder a dichas preguntas con otros discursos, historias, fotografías y contextos que ayuden a dar cuenta de una perspectiva mayor sobre lo que trata dicha fotografía. Por tanto, generando una interacción entre lo político y el arte que nos permite profundizar sobre el valor de lo invisible dentro de la fotografía.

Dicha función política del arte y de la fotografía fue analizada a través del pensamiento estético Jacques Rancière en el capítulo dos. Donde la relación entre lo invisible con el arte, la filosofía y la política fue analizada para comprender en dos sentidos adicionales lo invisible. Estos dos sentidos los podemos identificar en dos esferas distintas; la esfera política y la esfera estética. Por invisibilidad política entendemos aquellos temas o sujetos que no están siendo reconocidos como parte del *sensorium* de la sociedad. Por tanto, cuando hablamos de invisibilidad política, hacemos referencia a aquello que escapa el reconocimiento dentro del reparto de lo sensible en la sociedad. Por otro lado, lo invisible identificado en la estética consiste en la incorporación de lo invisible político a través de un cuestionamiento, sentimiento o información de forma sensible en una obra de arte. Es a través de una obra de arte que podríamos poner en práctica una reflexión que busque visibilizar a través del juego con su contra parte, lo invisible, ciertos temas o sujetos que no están siendo reconocidos por el poder. A través de la reflexión de Rancière podemos preguntar de qué forma la fotografía visibiliza lo invisible, y cómo sus productos son capaces de estimular un que hacer político. Por tanto, podemos pensar lo invisible como la contra parte de aquello que siempre percibimos, y su implementación, dentro de la práctica fotográfica, provee una forma que nos permite visibilizar o dar luz a un tema o sujetos que no se están reconociendo dentro del reparto de lo sensible.

Ahora bien, a través de este capítulo tres, se incorporarán las reflexiones de los pasados dos capítulos para poder responder a la pregunta: ¿cómo podemos utilizar el concepto de lo invisible

en el desarrollo de una actividad artística, fotográfica, cuyas motivaciones sean invitar al espectador a cuestionar, reflexionar y actuar de forma política? Se utilizará el libro de fotografía *Wall* (2013) por Josef Koudelka, para identificar las características de lo invisible discutidas en el capítulo uno y el pensamiento estético de Rancière discutido en el capítulo dos. Se examinará el contexto de las fotografías de Koudelka para así tener una base mediante la cual poder reflexionar a través y sobre lo invisible. Por lo cual veremos en qué sentido se puede hablar de un poder político de lo invisible estético en la fotografía. Y también poder ejemplificar mediante el trabajo fotográfico de Koudelka una forma de poner en diálogo los conceptos y reflexiones elaborados a través de esta tesis.

B. Biografía: Josef Koudelka

Josef Koudelka nació el 10 de enero de 1938 en Boskovice, República Checa. Estudió ingeniería en la Universidad Técnica de Praga y pertenece a la agencia de fotoperiodistas Magnum. Su trabajo se dio a conocer por primera vez al capturar en fotografías la invasión por parte de los ejércitos del Pacto de Varsovia a República Checa en agosto de 1968. Fotografías que fueron contrabandeadas fuera de República Checa y hechas públicas de forma anónima. Las mismas le consiguieron la medalla de oro Robert Capa en 1969, distinción honoraria para fotoperiodistas destacados. Previo a estas fotografías, de 1961 – 1967, se dedicó a fotografiar a los gitanos en Rumania. El fruto de dicha labor produjo uno de sus libros más destacados titulado *Gitanos* (1975). Su más reciente trabajo titulado *Wall* (2013), trata sobre el muro que actualmente construye Israel en división con Palestina desde el año 2002.

C. Wall: Israeli & Palestinian Landscape 2008-2012

Josef Koudelka en su libro *Wall* (2013), se dedicó a fotodocumentar del 2008 hasta el 2012 el desarrollo del muro de Apartheid y su impacto en el paisaje, panorama y escenario de tanto Israel, como de Palestina. Podemos apreciar la palabra “landscape” como forma de aludir a dos formas en las que podemos explorar el impacto del muro de Apartheid. El primer sentido consiste en el paisaje, es decir, la extensión de terreno vista desde un lugar determinado y considerada como un espectáculo; la pintura o fotografía que representa dicha extensión.⁵⁷ De esta forma podemos entender el título del libro como la representación a través de fotografías, de la extensión del muro de Apartheid y su impacto en Israel y Palestina. Por otro lado, el segundo sentido al que puede aludir de forma sinónima al título de esta obra es al panorama, es decir, al aspecto o visión de conjunto que presenta un asunto o una situación, en este caso entre Israel y Palestina.⁵⁸ Es necesario destacar que Koudelka utiliza rollos de fotografía en blanco y negro en una cámara con formato estrictamente panorámico para poder capturar y visibilizar el conflicto.

Dicho muro aún sigue en proceso de construcción y es por tal razón que presenta el contexto idóneo para incorporar las reflexiones hechas en los pasados dos capítulos. Antes de incorporar dichas reflexiones, expandiré el contexto necesario sobre el desarrollo de su construcción para poder profundizar la reflexión con respecto a lo invisible.

⁵⁷Algunas de las referencias clásicas en la fotografía de paisaje son Ansel Adams, William Henry Jackson, Sebastiao Salgado, Michael Kenn, Takeshi Mizukoshi. Para una referencia general sobre el paisaje, leer: *Perspective on Place: Theory and Practice in Landscape Photography* (2015) por Jesse Alexander.

⁵⁸Para más referencias sobre las múltiples lecturas del significado del paisaje, leer: *La infinita resignificación del paisaje en la fotografía* (2013) por Carlos Tejo Veloso. Por otro lado, Ignacio Bisbal Grandal ha escrito múltiples trabajos en referencia al paisaje, ver: *Fotografía y paisaje contemporáneo: conceptos y métodos* (2011) y *El estudio del paisaje por medio de la fotografía* (2016).

I. Construcción del muro de Apartheid

En abril 2002, pico de la campaña de bombardeos suicidas debido a la segunda intifada por el pueblo de Palestina, el gabinete israelí decidió establecer una barrera compuesta de cercas y murallas en tres áreas del Banco Oeste.⁵⁹ Para octubre 2003, más de un año después de que la construcción comenzara, las autoridades israelíes publicaron el primer mapa oficial de la ruta completa que traza el muro. La ruta no sigue la reconocida Línea de Armisticio de 1949 (Línea Verde) y se entromete al Banco Oeste, rodeando así los campamentos israelíes y las tierras agrícolas de los palestinos. El área entre la parte completada del muro y la Línea Verde en la región norte del Banco Oeste es declarada como una zona militar cerrada, mejor conocida como el “Seam Zone”. Los palestinos que vivan dentro o que quieran acceso a sus tierras en estas áreas, son requeridos a aplicar para permisos especiales que otorga el ejército de Israel. El acceso es restringido a portones especiales que abren infrecuentemente. En abril 2006 la cuarta y última ruta oficial del muro fue aprobada y publicada. Su largo total es aproximadamente 708 kilómetros, lo cual es más del doble de largo del largo establecido por la Línea Verde de 320 kilómetros. El muro actualmente no está terminado y su trabajo ha sido puesto en pausa por los próximos cuatro años para abrir negociaciones entre Israel y Palestina.⁶⁰

II. Lo invisible en las fotografías de Koudelka

Las siguientes fotografías que serán presentadas se utilizarán con el propósito de reflexionar y buscar responder a la pregunta: ¿cómo podemos utilizar el concepto de lo invisible en el desarrollo

⁵⁹ Koudelka. 2013.

⁶⁰ https://elpais.com/internacional/2020/01/28/estados_unidos/1580228530_493288.html.

de una actividad artística, fotográfica, cuyas motivaciones sean invitar al espectador a cuestionar, reflexionar y actuar de forma política? El fotógrafo utiliza el espacio y las condiciones de vida en las zonas afectadas directamente por el muro para intentar visibilizar un conflicto. Dicho conflicto no es presentado o capturado a través de la violencia explícita asociadas al fotoperiodismo, específicamente cuando se refiere a conflictos.⁶¹ Sino que el conflicto es presentado a través del espacio geográfico para yuxtaponer, concientizar y reflexionar sobre el impacto del muro de Apartheid en tanto Palestina como en Israel.

A través de esta reflexión se buscará enfatizar cómo las fotografías de Koudelka sobre el muro de Apartheid logran posibilitar una reflexión que invita al espectador a empatizar y buscar reconfigurar el reparto de lo sensible, identificando lo invisible visualmente para luego comentar a través de lo invisible en su segunda dimensión, es decir, interpretativamente. Se presentarán ocho imágenes que serán apareadas para explorar de qué forma lo invisible está presente en ellas tanto en su primer sentido (visual), como en su segundo sentido (interpretativo) y cómo las mismas también son capaces de exhortarnos a una reflexión que cumple con las reflexiones discutidas de Rancière en el capítulo pasado.

El primer grupo de fotografías tomadas por Koudelka incorpora todos los elementos discutidos sobre lo invisible en el primer capítulo. El fotógrafo utiliza el blanco y negro estrictamente a través de su libro, lo cual le permite utilizar las sombras y la abstracción de dicho estilo para reforzar el misterio de lo invisible en su primer sentido. En las imágenes número 11 y 39 podemos apreciar la fragmentación y abstracción visual de los sujetos. Los niños que el fotógrafo enmarca justo al lado de uno de los muchos obstáculos impuestos por Israel, son abstraídos para así empatizar no tanto con esos niños en específico, sino con la juventud de

⁶¹ Para más información leer: Linfield. 2010.

Palestina en general. Juventud, representativa del futuro y condiciones de vida que se encuentran obstaculizadas de forma física. Dicha obstaculización es plasmada de forma frontal en esta imagen, lo cual nos fuerza a entender y a la vez nos impide apreciar visualmente la conexión que hubo en estas zonas. También está la posibilidad de interpretar a los niños en esta imagen de forma confinada, por las rejas de la escalera. Este uso del obstáculo por parte del fotógrafo, como complemento del muro, asiste al espectador a cuestionarse las condiciones que dicho muro ejerce de forma opresiva al pueblo de Palestina.



Fotografía #11: Hebrón. Alrededor de 120 obstáculos bloquean la vieja ciudad de Hebrón controlada por Israel (Zona H1) del resto de la ciudad (Zona H2).⁶²

Por otro lado, el anciano que se encuentra en la fotografía número 39 encima de su vivienda destruida, nos presenta otra perspectiva que bien nos ayuda a expandir la reflexión de la fotografía número 11. Esta imagen nos lleva a reflexionar sobre cómo dicho conflicto ya ha pasado por varias generaciones. Lo cual en cambio alude al contexto político (pasado) complicado que está atado a estas dos imágenes. Estas dos imágenes invitan al espectador de forma tanto visual como

⁶² Koudelka. 2013, P.11.

interpretativa a tomar en cuenta tanto el pasado, el presente y el futuro de las personas afectadas por el desarrollo del muro de Apartheid, el pueblo de Palestina. Tanto los niños como el anciano ambos aluden a sobrevivientes en un mundo apocalíptico de ruinas.



Fotografía # 39: Cerca del asentamiento de Qedar. Debido a las dificultades que los palestinos del Banco oeste enfrentan en obtener permisos para construir de las autoridades de Israel, el ejército de Israel a menudo destruye las estructuras que son construidas sin los debidos permisos, especialmente a aquellas estructuras cercana a los asentamientos de Israel.⁶³

A través del juego visual de ambas fotografías y de sus respectivas formas de visibilizar el impacto del muro en el pueblo de Palestina, Koudelka busca aludir a las historias, los contextos y discursos que complementan las mismas. Por tanto, visual e interpretativamente podemos apreciar la incorporación del elemento de lo invisible que habíamos explorado en la fotografía de Peress en el primer capítulo para intentar visibilizar un conflicto y una comunidad de personas que el muro busca in-visibilizar. Ahora bien, cabe preguntar: ¿En que medida lo panorámico propicia lo invisible en su segundo sentido?

⁶³ Koudelka. 2013, P.39.

Ciertamente, hay algo paradójico en usar el panorama y paisaje para relacionarlo con lo invisible, pues una visión panorámica tiende a ser total o abarcadora. Sin embargo, cabe destacar que lo panorámico propicia a lo invisible en su segundo sentido (interpretativo). Su uso propicia el contenido idóneo para aludir a aquello que antecede y complementa el momento en el que se toma la fotografía. Por tanto, permitiendo que estas imágenes sean inclusivas, expansivas y reflexivas en su contenido interpretativo. Mostrando, como lo invisible nos invita a salir de los aspectos meramente visibles de la imagen al momento de interactuar con las mismas. Pues estas imágenes permiten un diálogo entre múltiples puntos de vistas o subjetividades de quienes miran la fotografía. Permitiendo a su vez que pueda expandirse de forma imaginativa e interactiva con otras imágenes o espectadores. Lo cual en cambio les invita a cuestionar y preguntar sobre las imágenes y su contexto. De esta forma mostrando como el sentido panorámico de este trabajo propicia eficazmente el uso de lo invisible interpretativamente.

Las próximas dos fotografías muestran una variación a la incorporación de lo invisible por parte de Koudelka. Pues las fotografías pasan de tener sujetos vivientes a la utilización de siluetas o sombras humanas como sujetos simbólicos. En este sentido, estas fotografías resaltan más los elementos que Susan Meiselas utilizó en su fotografía de Salvador, que los que Gilles Peress utiliza en Bosnia. Pues la fotografía de Meiselas utiliza estrictamente sombras y siluetas, a diferencia de la fragmentación de sujetos presentes que utiliza Peress en la suya. En la imagen número 50 podemos apreciar la existencia en Israel de una recreación de una batalla que tomó lugar en Gaza en 1948. De esta forma, Israel representa al enemigo como siluetas negras, carentes de ninguna característica que los distinga salvo su enemistad, son un enemigo invisible, sin cara, aludiendo a en cierto sentido a un fantasma. Esta imagen alude también al pasado complicado que ocupa a Gaza desde hace ya varias décadas. La incorporación de esta imagen es utilizada por Koudelka

para visibilizar la razón por la cual Israel decidió construir el muro. Pero a su vez muestra el trazo de un pasado histórico que merece ser reevaluado.



Fotografía #50: Escena reconstruida de una batalla de 1948, Kibbutz Yad Mordechai, cerca de Gaza. Desde el 1948 ha habido repetidas hostilidades en el estrecho de Gaza y las fronteras con las comunidades de Israel.⁶⁴

Ahora bien, la imagen número 53 presenta la incorporación del arte físicamente en el muro. Mediante esta fotografía, el fotógrafo visibiliza la otra cara de la moneda. Esta vez mostrando una concepción distinta de la que los israelitas tienen de los palestinos en la fotografía número 50. A través de esta imagen, podemos ver una silueta enorme dibujada a través del muro de forma recostada. Puede ser un muerto, lo cual es reforzado por las rocas en primer plano. El fotógrafo utiliza el marco y perspectiva de la cámara para contrastar la silueta con un pedazo grande de escombros. Dicho contraste permite reflexionar sobre cómo el pueblo de Palestina concibe su destrucción, opresión y muerte a manos del muro e Israel. Está también la cuestión de la invisibilidad parcial por lo menos, de esta representación, es decir que solo está del lado de los

⁶⁴ Koudelka. 2013, P.50.

Palestinos. Se necesita el trabajo de un Koudelka para hacerla visible, y visible de una forma específica.



Fotografía #53: Campamento de refugiados Aida, área de Bethlehem. En el 2012, diez años después de que el proyecto comenzara, alrededor del 60 por ciento del muro ha sido completado.

Si contrastamos ambas fotografías podemos apreciar cómo el fotógrafo busca yuxtaponer distintas concepciones que se tienen respectivamente entre Israel y Palestina. El hecho de que ambas imágenes utilicen siluetas negras muestra una derivación de la utilización de lo invisible para dar cuenta del conflicto que aun ocupa a estas dos sociedades. Ya que podemos también apreciar, cómo Koudelka parece cuestionar la concepción violenta que se tiene de los palestinos para en cambio mostrar la opresión y violencia a la que los palestinos son sometidos por parte de Israel. Así, mostrando la utilidad de lo invisible en hacernos cuestionar, empatizar y buscar cambiar el orden actual que rigen estas zonas.

Las fotografías número 42 y número 16 incorporan elementos visuales de lo invisible, aunque un tanto distintos que las pasadas cuatro. En la imagen número 42 podemos apreciar un paisaje fragmentado, pues los árboles de olivos que son presentados por el fotógrafo están tallados a causa del desarrollo del muro. La incorporación de lo invisible a modo de paisaje muestra una

variación que no apreciamos en las imágenes de Meiselas y Peress, en tanto a que el sujeto de la imagen no es un ser humano, ni una silueta, sino la naturaleza. De esta forma, Koudelka incluye en su reflexión la vida económica y ambiental para buscar también visibilizar el daño que las mismas han sufrido. En el Banco Oeste hay sobre 8 millones de árboles de olivo que componen aproximadamente el 14 por ciento del ingreso agrícola de Palestina. Esta economía ha sido afectada devastadoramente debido al desarrollo del muro, pues muchos de los árboles son tallados mientras que otros son inaccesibles a sus dueños debido a que se encuentran separados por el muro.⁶⁵ Ahora bien, si tomamos los elementos de lo invisible en la fotografía número 42 y lo comparamos con la fotografía número 16, encontramos un punto mediante el cual profundizar en la reflexión ambiental que el fotógrafo busca llevar a cabo en su libro.



Fotografía #42: Fuera de la Ruta 1- Este. Miles de árboles de olivos en el Banco Oeste han sido tallados, desarraigados o destrozados.⁶⁶

⁶⁵ Koudelka. 2013, P.9.

⁶⁶ Koudelka. 2013, P.42.



Fotografía #16: Al' Eizariya (Benthamy), Este de Jerusalén. Aunque el muro de Apartheid es el proyecto de infraestructura más grande realizado por Israel, ningún estudio ha sido realizado para evaluar su impacto ambiental.⁶⁷

La fotografía número 16 presenta una de las áreas del muro donde lo que divide los asentamientos de Israel del resto del pueblo de Palestina son alambres de espino. Debido a la perspectiva que Koudelka utiliza para tomar esta fotografía, podemos ver como el componente principal de la imagen es el alambre de espino que no solo divide, sino que violenta al pueblo de Palestina. El despliegue del alambre a través de la imagen consume de forma simbólica al pueblo de Palestina. El fotógrafo, nuevamente sin introducir un sujeto en la imagen, busca hacernos reflexionar sobre el estado violento y opresivo del muro en las vidas de los palestinos. Mediante el uso del alambre, Koudelka también logra abstraer el paisaje que captura mediante su fragmentación, lo cual es característico de lo invisible en la fotografía. Si tomamos en consideración la descripción de esta imagen, podemos ampliar aun más nuestra reflexión sobre el impacto ambiental del muro, pues Israel no se ha preocupado por las implicaciones ambientales del mismo. También la imagen número 16 muestra que la separación es frágil o contingente, y por tanto absurda: lo que está del otro lado es visible, a una distancia que se puede cubrir. Tomando

⁶⁷ Koudelka. 2013, P.16.

en consideración la imagen número 42 y comparándola con la número 16, podemos apreciar como la naturaleza es reemplazada por cemento y alambre, donde no sólo se le priva al pueblo palestino de sus recursos ambientales, sino que también es castigado y oprimido al incorporar el muro y el alambre como substitutos de los árboles de olivo. De esta forma, podemos apreciar cómo el fotógrafo utiliza los elementos de lo invisible para incorporarla a una fotografía de paisaje.

Ahora bien, ya que hemos apreciado de qué forma las características discutidas sobre lo invisible en el capítulo uno de esta tesis está presente en el trabajo de Koudelka. Procederé a reflexionar en la próxima sección sobre la presencia de lo invisible en el trabajo de Koudelka a partir del pensamiento estético en Jacques Rancière discutido en el capítulo dos.

III. Lo invisible: Rancière y Koudelka



Fotografía #26: Al Walaja, área de Bethlehem. Al Wala es una de las localidades donde a menudo se protesta en oposición al muro, con la participación de palestinos, israelíes y activistas internacionales.⁶⁸

En el segundo capítulo de esta tesis reflexionamos sobre dos sentidos adicionales que podemos asociar con lo invisible en la fotografía a partir del pensamiento filosófico de Rancière. Propiamente, lo identificamos como lo invisible político y lo invisible estético. Las fotografías de

⁶⁸ Koudelka. 2013, P.26.

Koudelka en *Wall* incorporan la invisibilidad política ya que Koudelka busca visibilizar aquellos sujetos o temas que no están siendo reconocidos por el *sensorium* de la sociedad, es decir, que no están siendo reconocidos dentro del reparto de lo sensible. En este caso, los sujetos que no están siendo reconocidos son el pueblo de Palestina y el medio ambiente. Por otro lado, el fotógrafo también logra incorporar lo invisible estético a través de sus fotografías. Podemos apreciar cómo su estilo visual nos invita a cuestionar y a su vez nos transmite una información de forma sensible. Es a través de sus fotografías y de su organización en formato de libro que Koudelka busca visibilizar mediante el juego con lo invisible, el impacto del muro de Apartheid para en cambio dar visibilidad al pueblo de Palestina y su lucha porque sus reclamos sean reconocidos.

La fotografía número 26 presenta la incorporación de lo invisible en los sentidos del capítulo uno, pero adquiere un sentido especial apreciada bajo las reflexiones de Rancière. Para el filósofo, no se hace política en un senado o en cualquier tipo de centro gubernamental, sino que la política se ejerce cuando los que no están siendo reconocidos se hacen sentir mediante el disenso ante el poder. Esto lo podemos apreciar cuando el pensador escribe que el disentimiento es un conflicto entre una presentación sensorial y una forma de hacer sentido de ello, o entre varios regímenes sensoriales y/o corpóreos. Si hay una conexión entre el arte y la política, debe ser emitida en términos de disenso. Pues el disenso es el núcleo del régimen estético, donde las obras de arte pueden producir efectos de desacuerdo, precisamente porque ellas ni dan lecciones ni tienen ningún destino. El arte y la política definen un tipo de disenso, una reconfiguración disensual de la común experiencia de lo sensible.⁶⁹ El filósofo afirma que aquello que une al arte y la política es el acto de disentimiento ante el poder o la policía. Precisamente es esto lo que el fotógrafo logra hacer de forma misteriosa en esta fotografía. Pues esta fotografía tiene como eje fundamental el

⁶⁹ Rancière. 2012, P.139-140. Propia traducción.

disenso del cual Rancière afirma ser clave tanto en la política como en el arte. La misma presenta una de las áreas donde frecuentemente se hace política según el esteta, pues es donde todos los que protestan se conglomeran a visibilizar la lucha en contra del desarrollo del muro de Apartheid.

Ahora bien, el giro que misteriosamente el fotógrafo logra introducir es que la fotografía no muestra a nadie protestando en ese espacio. Es aquí donde podemos apreciar el juego de Koudelka, pues a través de la descripción nos deja entender que este en efecto es un lugar donde se protesta frecuentemente y por lo tanto donde se practica constantemente el disenso, es decir, donde se hace política. Mientras que al mismo tiempo utiliza lo invisible visualmente para reforzar la noción de que esas protestas y luchas por parte de estos sujetos invisibles, en efecto no están siendo tomadas en consideración por el poder, en este caso Israel. Esto a lo que lleva al espectador es a concluir que el desarrollo del muro continua sin tomar en consideración e in-visibilizando a quienes más sufren de su desarrollo, el pueblo de Palestina. De tal forma invitándonos a cuestionar, empatizar y buscar cambiar el *sensorium* colectivo que se tiene sobre la relación de estas dos naciones y el resto del mundo.

Conclusiones

A través del capítulo uno, se ha cuestionado la visibilidad inherente a las fotografías. Poniendo en duda la eficacia informativa de dicha visibilidad. Lo cual en cambio permitió elaborar sobre el rol de una posible invisibilidad en la fotografía. Lo invisible se definió como un concepto que se puede utilizar en la forma en que interactuamos con las fotografías en dos sentidos distintos que se complementan. A través del primer sentido, podemos comprender lo invisible como la ausencia o distorsión de un sujeto/sujetos en la imagen. Esto alude a lo invisible como aquello material fenomenal que está ausente, distorsionado o fragmentado en la fotografía. Aunque lo invisible puede ser de esta forma manifestado visualmente en una fotografía, lo invisible también desborda los aspectos meramente visibles en y de una fotografía. Por este motivo, en un segundo sentido, lo invisible fue identificado como aquellas cosas que sobresalen o escapan el contenido visual de una fotografía. No son percibidas explícitamente al momento de interactuar con la fotografía y pueden acompañar la narrativa visual de la misma. Es aquello que antecede y complementa el momento en el que se toma la fotografía. Pues su uso nos permite complementar e interactuar con la imagen fotográfica de forma más inclusiva, expansiva y reflexiva. Inclusiva por la multiplicidad de puntos o subjetividades que permite incluir bajo una sola imagen. Expansiva por su poder de expansión imaginativa e interactiva con otras imágenes o sus espectadores. Reflexiva en cómo nos hace cuestionar y preguntarnos sobre la imagen y su contexto. Es por tal razón que en este segundo sentido identificamos lo invisible como una lectura interpretativa con la cual nos acercamos a las imágenes fotográficas. Cuyas repercusiones, más que informar, buscan cuestionar y reflexionar sobre lo que se ve en la imagen y cómo la miramos. Este concepto tiene como objetivo principal reconfigurar cómo examinamos las fotografías. Pues

no sólo se puede examinar los elementos dentro de una fotografía. Sino también lo invisible, que nos permite un espacio donde reevaluar la apreciación y mirada que tenemos respecto a la fotografía. Brindándonos posibilidades a explorar a través del límite visible de la misma.

Mediante el capítulo dos se buscó responder a la pregunta ¿cómo podemos utilizar el concepto de lo invisible en el desarrollo de una actividad artística, a través de la fotografía, cuyas motivaciones sean invitar al espectador a cuestionar, reflexionar y actuar de forma política? Utilizando las reflexiones de Jacques Rancière sobre la relación de la estética con el arte y la política para así posibilitar a la fotografía como forma de arte y poder comprender en qué medida la interacción entre lo político y el arte nos permite profundizar sobre el valor de lo invisible dentro de la fotografía. Así mostrando cómo lo invisible y su relación con el arte, la filosofía y la política pueden proveernos con los conceptos para identificar una actividad artística, que, a través de la fotografía, puede invitar a sus espectadores a cuestionar, reflexionar y actuar de forma política. Lo cual en cambio nos permitió apreciar el poder político de lo invisible estético en la fotografía. Y a su vez nos permitió comprender lo invisible en dos sentidos adicionales; lo invisible en su sentido estético y en su sentido político.

Ahora bien, en el tercer capítulo se utilizaron las reflexiones realizadas en los primeros dos capítulos para así aplicar el concepto de lo invisible con relación al trabajo fotográfico de Josef Koudelka en Palestina e Israel. Trabajo que como se pudo apreciar, permitió reflexionar sobre cómo la invisibilidad es un elemento clave dentro de la política y la estética. Pues a través de la visibilización de lo invisible o del sujeto invisible es que se hace política, en términos de Rancière. Si contrastamos esto con lo invisible en la fotografía, podríamos obtener una forma adicional de definir lo invisible en la fotografía. Pues, a través de lo invisible en Rancière podemos preguntar de qué forma la fotografía visibiliza, y cómo sus productos son capaces de hacer política. Por tanto,

podemos pensar lo invisible como la contra parte de aquello que siempre percibimos, pero que a su vez nos permite estar consciente de ella e involucrarla en dar luz sobre un tema o unos sujetos que no están siendo reconocidos. Posibilitando espacios de reflexión y diálogo cuyo fin sea la visibilización y reconocimiento de los no reconocidos. Mostrando así el valor epistemológico, filosófico, estético y político de la fotografía a través de su aparente límite, lo invisible.

Aunque lo invisible, para propósitos de esta reflexión, fue aplicado a la fotografía, su uso nos permitió valorar un concepto que podríamos utilizar para explorar otras formas de artes. Por lo cual cabe preguntar: ¿De qué manera lo invisible en su aspecto interpretativo puede ser utilizado para reflexionar e identificar otras formas de arte? Cabe resaltar lo invisible como un concepto que nos puede asistir en reflexionar sobre formas de poder visibilizar lo invisible y explorar cómo a través de dicha visibilización se puede estimular un qué hacer político. Mostrando cómo lo invisible es un recurso que debe ser utilizado como herramienta interpretativa y reflexiva al momento de hacer filosofía. Pues nos invita a pensar sobre aquello que no percibimos y a poder cuestionar el reparto de lo sensible en nuestras respectivas sociedades.

Bibliografía:

Arcos, Ricardo. “La Estética y su Dimensión Política Según Jacques Rancière.” *Nómadas*, vol. 31, oct. 2009, pp. 139–155.

Barthes, R. (2010). *Camera Lucida: Reflections on photography*. New York: Hill and Wang.

Benjamin, W., & Valéry, P. (2011). *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro.

Capasso, Verónica Cecilia. “Lo Político En El Arte. Un Aporte Desde La Teoría De Jacques Rancière.” *Estudios De Filosofía*, no. 58, Jan. 2018, pp. 215–235., doi:10.17533/udea.ef.n58a10.

Colón Pérez, D. (2018). Escena del Arte: práctica artística y experiencia estética en Jacques Rancière. *Diálogos*, (101), pp. 71-92.

Di Filippo, M. (n.d.). “Walter Benjamin and Jacques Rancière: art and politics. An analysis in an epistemological key”. *Revista de Epistemología y Ciencias Humanas*, pp. 257-288.

Dubois, P., & Goldstein, V. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La marca editora.

Elkins, J. (1999). *The object stares back: On the nature of seeing*. San Diego, CA: Harcourt.

Escudero, M. C. (2009). La práctica artística como generadora de sujetos políticos. Una lectura de Jacques Rancière. *Argumentos (México, D.F)*, 22(60), pp. 27-38.

Flusser, V., & Mathews, A. (2014). *Towards a philosophy of photography*. London: Reaktion Books.

García, Gris. “Sobre Políticas Estéticas - Los Espacios Del Arte Jacques Rancière.” *Fotocopioteca*, vol. 40, 2014, pp. 64–74.

Graham, G. (2005). *Philosophy of the arts: An introduction to aesthetics*. London: Routledge.

Helmer, E. (en prensa). “Susan Meiselas y lo invisible: la fotografía de guerra y su discurso”. *Visión Doble*.

- Helmer, E. (2018). "Sur une photographie de Susan Meiselas". *Le Magazine du Jeu de Paume*. Retrieved from <http://lemagazine.jeudepaume.org/2018/03/etienne-helmer-susan-meiselas/>
- Koudelka, Josef. *Wall*. Aperture Foundation Inc., 2013. Print.
- Larrea, Felipe. "Sobre El Régimen Estético De Las Artes En Jacques Rancière: Heteronomía, Sensorium y Montaje." *Panambí. Revista De Investigaciones Artísticas*, no. 3, Sept. 2017, p. 109., doi:10.22370/panambi.2016.3.550.
- Linfield, S. (2012). *The cruel radiance: Photography and political violence*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Maynard, P. (1997). *The Engine of Visualization*. Cornell University Press.
- Meiselas, S. (2018). *Susan Meiselas: Mediations*. Damiani.
- Palmas, R. J. (2009). La estética y su dimensión política según Jacques Rancière. *Nómadas*, 31, pp. 138-155.
- Rancière, J. (2008). *Disagreement: Politics and philosophy*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- Rancière, J. (2009). *The emancipated spectator*. London: Verso.
- Ranciere, J. (2012) *El malestar en la estética*. Clave Intelectual.
- Rancière, J., & Corcoran, S. (2016). *Dissensus: On politics and aesthetics*. London: Bloomsbury Academic an imprint of Bloomsbury Publishing Plc.
- Rancière, J. (2013) *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Verso.
- Sontag, S. (2010). *On photography*. New York: Picador.
- Soulages, F. (2010). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La marca Editora.
- Taliaferro, C. (2011). *Aesthetics: A beginner's guide*. Oxford (UK): Oneworld.
- Trachtenberg, A., & Meyers, A. W. (2005). *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leetes Island Books.